

Der Bildhauer Anton Sigristen von Brig († 1745)

P. Othmar Steinmann, O. S. B.

Einleitung

Der Bildhauer Anton Sigristen von Brig, 1745 in Oberwald (Goms) gestorben, war seinem Namen nach bekannt und zusammen mit einzelnen Werken schon früher behandelt worden. So erwähnt P. Odilo Ringholz in der Geschichte der Schindellegi¹ die drei von Obersaxen gekauften Altäre, bezieht aber die Signatur Anton Sigristens am Rosenkranzaltar auf Grund falscher Lesart auf alle drei Altäre, ein nachweislicher Irrtum, der wohl dank dieser Studie (die Signatur ist nicht zugänglich) in die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz², des Kantons Graubünden³ und in Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler⁴ und ins Historisch-Biographische Lexikon der Schweiz

¹ Dr. P. Odilo Ringholz O.S.B., *Geschichte der Schindellegi (Kt. Schwyz) und ihres Kirchenbaues*, Einsiedeln, 1924, S. 71 f. (zit.: Ringholz, *Schindellegi*). Dazu vergl. Gw. (= Gesamtwerk) 3, Anm. 39.

² Linus Birchler, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, Bd. 1 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Bd. 1), Basel, 1927, S. 308 f. (zit.: Birchler, *Schwyz I*).

³ Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 4 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Bd. 13), Basel, 1942, S. 286 (zit.: Poeschel, *Graubünden IV*).

⁴ Ulrich Thieme u. Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 31, Leipzig, 1937, S. 16.

einging⁵. In diesem sind auch die Altäre von Hohenflüh bei Mörel aufgeführt. Die archivalischen Grundlagen dazu hat Pfr. Robert Zimmermann in einem Aufsatz über die Kapelle erstmals publiziert⁶. Im Hochaltar von Vals vermutete bereits Erwin Poeschel ein Werk Anton Sigristsens auf Grund seiner durch die Votivtafel in Camp bei Vals gesicherten Anwesenheit an diesem Ort im Jahre 1739⁷. Dagegen wurden die dem Valser Altar im Figurenstil nächst verwandten Altäre von St. Sebastian in Igels zu Unrecht der Ritzwerkstätte zugeordnet⁸. Im Schweizerischen Künstlerlexikon fehlt Sigristsens Name⁹.

Auf stilkritischer Grundlage und in einem grösseren Zusammenhang wurde das Gesamtwerk Anton Sigristsens vom Schreiber erstmals in der Studie über den Bildhauer Johann Ritz von Selkingen¹⁰ exkursorisch besprochen, als es darum ging, das Werk des Johann Ritz von andern abzugrenzen. Das dort zitierte Quellenmaterial, welches unterdessen ergänzt werden konnte, wird in dieser Studie verarbeitet, und die damals nur mit Namen aufgezählten Werke, denen noch einige beigelegt werden konnten, werden jetzt eingehend gewürdigt. Es sind 23 Altäre, 1 Taufstein mit Aufsatz und 13 Einzelfiguren. Manche Vermutungen, wie etwa jene über die Altäre von Schindellegi und ihre verschiedenen Künstler, wurden zur Gewissheit. Der Arbeitsweise, den Mitarbeitern und eventuellen Schülern des Meisters, ferner dem Material und der Fassung der Altäre und Statuen, der Ikonographie und ihren Quellen wurde auch diesmal Aufmerksamkeit geschenkt.

Herzlichen Dank sprechen wir allen jenen aus, welche diese Studie durch bereitwillige Auskünfte erleichtert und bereichert haben, vor allem H. H. Dr. Hans Anton von Roten, welcher uns unter anderm in gütiger Weise einen zuverlässigen Stammbaum der Sigristen von Brig und Gamsen überliess, ferner Herrn Dr. André Donnet, welcher das gesamte Photomaterial aus Wallis und Graubünden in zuvorkommender Weise besorgen liess.

⁵ *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 6, Neuenburg, 1931, S. 366.

⁶ Robert Zimmermann, *Die Kapelle zen Hohen Flühen in Geschichte, Sage und Dichtung*, in *Blätter aus der Walliser Geschichte* (zit.: *BWG*), Bd. 10, 1950, S. 73-93 (zit.: Zimmermann, *Hohenflüh*).

⁷ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 225 f.

⁸ *Ibidem*, S. 170-172.

⁹ Carl Brun, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, 4 Bde., Frauenfeld, 1905-1913.

¹⁰ Othmar Steinmann, *Der Bildhauer Johann Ritz (1666-1729) von Selkingen und seine Werkstatt*, S. 88-93 (zit.: Steinmann, *Ritz*) in *Vallesia*, Bd. 7, 1952. — Wir zitieren nach dem in Buchform im Selbstverlag Disentis erschienenen Separatdruck.

Leben und künstlerische Laufbahn

Als nach einer vier Jahrzehnte dauernden künstlerischen Wirksamkeit der Gommer Altarbauer und Bildschnitzer Johann Ritz von Selkingen 1729 ins Grab sank¹, war in Anton Sigristen von Brig bereits ein neuer Stern aufgegangen. Seinen Zeit- und Zunftgenossen Jodok Ritz von Selkingen (1697-1747), den Sohn des Johann Ritz², überstrahlte er an künstlerischer Leuchtkraft. Dieser hatte zwar dank des klingenden Namens und des vom Vater ererbten Ansehens in Uri und Graubünden zahlreiche Aufträge bekommen³, und scheinbar fanden die in gewohnten und überkommenen Schemen verharrenden Altarchitekturen, welche er mit Prunk und Pracht zu gestalten wusste, trotz der steifen und allzu seelenlosen Figuren beim konservativ fühlenden Bergvolk mehr Anklang als der modernere, den Stil vorantreibende Anton Sigristen (*Nihil novi sub sole!*); denn verhältnismässig spät, erst als Jodok Ritz die Bühne seiner Tätigkeit verlässt — zu seinen letzten Altären in Graubünden gehört jene einheitliche Gruppe von Ringgenberg, Brigels (1738) und Fellers (signiert)⁴ — findet Anton Sigristen in Graubünden Einlass. Dort schafft er in den Altären von Vals (1739-1740), Igels (um 1741), Obersaxen (1741) und Lumbrein (1741) die grössten und reichsten, und was Figuren und Zierat anbelangt, anmutigsten Werke seines Lebens. Fast scheint er diesen Einlass um die Preisgabe seiner fortschrittlichen Art erkaufte zu haben; zeigen doch diese gegen das Ende seines kurzen Künstlerlebens geschaffenen Werke, ausgenommen der Rosenkranzaltar von Obersaxen (jetzt zu Schindellegi, Kt. Schwyz), in beiden Geschossen die in Süddeutschland längst veralteten aufeinan-

¹ Steinmann, *Ritz*, S. 37.

² A. a. O., S. 81-88.

³ A. a. O.

⁴ Laut Urbar von Brigels wurde der Hochaltar der dortigen Pfarrkirche 1738 hergestellt. Vergl. Poeschel, *Graubünden IV*, S. 346. Keinenfalls kommt aber, wie Poeschel annimmt, Anton Sigristen als Bildhauer in Frage. Wie wir schon früher darauf hinwiesen (Steinmann, *Ritz*, S. 87), ist der Brigelser Altar in Aufbau und Figurenstil mit dem Hochaltar von St. Remigius zu Fellers nächst verwandt. Dieser aber ist, wie wir nachträglich feststellen konnten, signiert: «*Istut opus Fieri Fecerunt Johannes Jodocus Ritz ex Tempore*» (sic). Da es sich hier trotz des «*Fieri Fecerunt*» nicht um eine Stiftung des Bildhauers handeln kann wie etwa beim Katharinenaltar zu Ritzingerfeld, welcher von Johann und Andreas Ritz gestiftet und selbstverständlich in der eigenen Werkstatt hergestellt worden ist (Steinmann, *Ritz*, S. 135), so möchte man auf ein Missverstehen der Formel durch den Schreiber schliessen, welcher ja nicht Jodok Ritz selbst gewesen sein muss. Ein solches Missverständnis lässt schon der Plural «*Fecerunt*» annehmen, welcher zum Subjekt im Singular nicht passt. Über die stilistischen Hinweise zu der für Jodok Ritz gesicherten Kirchengestaltung von Schattdorf haben wir auch a. a. O. S. 87 hingewiesen. An die beiden Altäre von Brigels und Fellers reiht sich auf Grund des stilistischen Befundes in Aufbau und Figuren auch der Hochaltar von Ringgenberg einwandfrei an. — Eine Bearbeitung des Gesamtwerkes des Jodok Ritz ist ebenfalls vorgesehen.

dergetürmten und formal getrennten Säulenarchitekturen⁵. Im Wallis dagegen löst Anton Sigristen, den modernen Bestrebungen folgend, das zweite Geschoss häufiger in dekorativer Weise zu einem atektonischen Gebilde auf, das mit dem untern architektonischen Säulengeschoss bisweilen zu verschmelzen beginnt. Aber dafür bekam Anton Sigristen im Wallis in grössern Kirchen wie in Simplon und Zeneggen zur Hauptsache nur Seitenaltäre, daneben eine Reihe von Kapellen-Altären in Auftrag, welche zum Reizvollsten des Walliser Barocks gehören. Konservativere Meister erhielten den Vorzug und grössere Aufträge, wie etwa der für 1750 so altertümlich erscheinende Hochaltar von Simplon⁶ und sein artgleicher Bruder, der Hochaltar von Gondo, zeigen. Sigristens grösste Werke im Wallis, der Hochaltar von Hohenflüh und jener von Randa zeigen auch zwei Architekturgeschosse, doch nicht von herkömmlicher Art. Steht Anton Sigristens Werk mit seinem so persönlich geprägten, nicht nur in den Figuren, sondern auch in Architektur und Dekoration ganz unverkennbaren Stil geschlossen und deutlich umgrenzt vor uns wie kaum ein anderes im Wallis, so hat sein persönliches Leben nur wenige Spuren in einigen Archivalien, einer einzigen Altarsignatur⁷, vereinzelt Daten an Werken und in einem Motivbild mit dem Bild des von Krankheit genesenen Künstlers hinterlassen.

Eine Notiz vom 20. Januar 1722 anlässlich einer Darlehensübertragung in den Schriften eines Dominik Walker gibt uns mit dem notdürftigen Hinweis: «Bürge ist der Jüngling Antonius, der Sohn des verstorbenen Johann Sigristen von Brig»⁸, einen sichern Anhaltspunkt, dass Anton der Sohn des Bildhauers

⁵ Während etwa der Hochaltar von 1697 zu Obermarchtal noch die altertümliche zweigeschossige Architektur aufweist, zeigen bereits der Hochaltar von 1718 zu Weingarten, von 1723 zu Rheinau, dann jener von 1738 zu Diessen, jener von 1739 in der Franziskanerkirche zu Ingoldstadt, jener von 1740 zu Osterhofen u. a. m. eine Auflösung des zweiten Geschosses zu einem malerisch bewegten Gebilde und die Tendenz zur Verwischung der Grenzen zwischen den beiden Geschossen. Zu Weingarten siehe Hugo Schnell, *Weingarten, Kleiner Kunstführer* Nr. 528, 2. Aufl., München, 1951, S. 10. Zu Rheinau siehe Hermann Fietz, *Der Bau der Klosterkirche Rheinau, Bauwesen und Denkmalpflege des Kantons Zürich*, Bd. 3, Zürich, 1932, S. 97 u. 123 f. und Abb. 24. Zu Obermarchtal siehe Hugo Schnell, *Obermarchtal a. D., Kleiner Kunstführer* Nr. 139, 2. Aufl., München, 1950, S. 5 u. 10. Ferner zu Weingarten und Obermarchtal und den übrigen Altären siehe Walter Hege und Gustav Barthel, *Barockkirchen in Altbayern und Schwaben (Deutsche Dome)*, 2. Aufl., Berlin, 1941, Abb. 2, 4, 13, 19, 56. Vergl. auch Richard Hoffmann, *Bayrische Altarbaukunst*, München, 1923, und Wilhelm Kick, *Barock, Rokoko und Louis XVI aus Schwaben und Schweiz*, 2. Aufl., Leipzig, 1907.

⁶ Der Altar ist datiert. Allerdings scheint es sich nur um das Konsekrationsdatum zu handeln, da sonst nichts dabei steht. Ob es sich um ein Werk des Bildhauers Peter Lager handelt, bleibt noch zu untersuchen. Jedenfalls sind in dieser Zeit zwei aufeinandergetürmte Architekturgeschosse noch üblich wie der Hochaltar von 1755 (Vertrag) zu Seth, Kt. Graubünden zeigt. Vergl. dazu Gw. 3, Anm. 44.

⁷ Rosenkranzaltar zu Schindellegi, Gw. 3.

⁸ Brig, Archiv des Geschichtsforschenden Vereins von Oberwallis, (AGVO), Nachlass von Pfr. J. Lauber, Regest von Pfr. Ferdinand Schmid (+ 1901), «ex scriptis Dominici Walker»: 1722, 20 Januar «Brigae domi Petri Heiss sindici: Thomas filius q(uon) dam... Venetsch de Bitsch recognoscit dicto sindico uti substituto Dni Petri Antonii Stockalper procuratoris Hospitalis Brigae 20 libras olim recognitas per Casparum Gisig. Cautior est adoles-

Johannes Sigristen (geb. 1653) von Glis-Brig gewesen ist⁹. Das Taufregister von Glis-Brig hat Antons Geburt nicht verzeichnet, sei es, dass der damalige Pfarrer die Bücher nachlässig führte, oder dass Anton auswärts auf einer Künstlerfahrt des Vaters zur Welt kam, wie Antons Bruder Ignaz am 18. Dezember 1701 in Leuk¹⁰, wo der Vater Johann am Hochaltar der Ringackerkapelle arbeitete¹¹. So geschah es auch bei Kindern anderer Walliser Bildhauer und Maler¹². Obwohl in der erwähnten Bürgerschaft bei Vater und Sohn die Bezeichnung «Meister» oder «Bildhauer» fehlt, die den Künstlernamen in Pfarrbüchern und Urkunden des Wallis, Graubündens und Uri sonst so häufig beigelegt werden¹³, kann es sich in diesem Falle nur um die beiden Bildhauer handeln. Es gibt nämlich in dem für die Geburt Antons in Frage kommenden Zeitraum nur einen Johann Sigristen in Brig-Glis. Er wird an den Orten seines Schaffens mehrmals als Meister und Bildhauer und sogar als Bürger von Brig-Glis genannt¹⁴. Andere um diese Zeit in den Pfarrbüchern von Glis erwähnte Johann Sigristen wohnen in Gamsen und Ried-Brig¹⁵. Beide Familien, die Si-

cens Anthonius filius q(uon) dam Johannis Sigersten Brigae. Testes: Johannes Christianus Heiss Notarius et Petrus Heiss salterus fratres. Notar: Joh. Barthom. Perrig (Freundl. Mitt. von H. H. Hans Anton von Roten).

⁹ Zu Johann Sigristen siehe Steinmann, Ritz, S. 74-80.

¹⁰ A. a. O. S. 80, Anm. 27.

¹¹ A. a. O.

¹² So beim Bildhauer Christian Brunner von Siders zu Münster (Steinmann, Ritz, S. 28, Anm. 21), Bildhauer Jodok Ritz (Steinmann, Ritz, S. 81-88), Maler Kaspar Leser (Steinmann, Ritz, S. 70), Maler Franz Anton Ritz (Steinmann, Ritz, S. 36, Anm. 77).

¹³ *Magister, expertus magister, sollers magister, Sculptor, sculptor imaginum*, so wird Johann Ritz genannt. Siehe Steinmann, Ritz, S. 32, Anm. 48, 49, 50 u. S. 33, Anm. 57. Ähnlich Jodok Ritz: Siehe a. a. O. S. 81, Anm. 5 u. 8, S. 86, Anm. 27 u. 29. Dazu vergl. S. 86, Anm. 30 und 31 über den Maler Kaspar Leser und den Bildhauer Lukas Regli.

¹⁴ Siehe Steinmann, Ritz, S. 75, Anm. 7: Als «*M(agister) scrinariarius brigensis*» in Münster (Goms); S. 76, Anm. 11: Als «*honestus et peritus Magister*» in Obergesteln (Goms); Anm. 12: «*magistri.. de Briga fabri lignarii*» und «*burgensis Brigae Sculptor*» (sic) in St. Niklaus (Nikolaital); Anm. 13: «*magistri.. sculptoris Brigae..*» ebenfalls in St. Niklaus; Anm. 15: «*testibus hon. et perito Magistro Joanne Sigristen Gliserti et Mauritio Bodmer sculptoribus*» in Ernen (Goms). Ähnlich wird er in Glis-Brig selbst genannt. Dazu vergl. Anm. 18, 20 u. 21.

¹⁵ Ried-Brig, Gemeindearchiv B 1, 1662 I. Juni, «*ehrsam Hans ein Sohn des sälligen Fridolini Sigristen von Gamsen*» wird Bürger von Ried-Brig. (Mitt. H. A. von Roten). Laut 1. Ehebuch von Glis (Pfr.-A. 9 a) verheiratet sich dieser Johann Sigristen mit Maria Schalbetter am 16. April 1660. Laut 1. Taufbuch von Glis (Pfr.-A. 6 a) entspriesst dieser Ehe am 27. Juli 1666 ein Johannes. Laut 1. Sterbebuch von Glis (Pfr.-A. 10 a) wird am 13. April 1689 ein Johannes Sigristen von Gamsen begraben. Ob es sich um den Vater oder den Sohn handelt, oder einen andern, wissen wir nicht. Ferner wird in Gamsen ein Fähnrich Johannes Sigristen am 17. Juli 1726 als Zeuge beim Testament eines Johannes In Albon zusammen mit einem Fridolinus Sigristen von Gamsen genannt, AGVO, Nr 136. Schon am 20. August 1720 vertrat er Gamsen: «*agit Johannes Sigersten pro vicinitate Gamsen*», AGVO, Minuten C. Lambien S. 101, und kauft am 19. Aug. 1725 als Sohn des Sindicus Friedrich Sigristen eine Wiese in Gamsen: «*Johannes filius sindici Friderici Sigersten emit pratum in Gamsen*», AGVO, Minuten C. Lambien S. 161. Er wurde am 18. Juli 1681 in Glis getauft als Sohn des Friederich Sigristen und der Maria Zenhäusern (Pfr.-A. 6 a, 1. Taufbuch). Dieser Friederich ist der Bruder des Johann, welcher sich 1662 in Ried Brig eingekauft hat (siehe oben). Ihr gemeinsamer Vater Friedrich wohnt 1648 in Gamsen: Archiv Stockalper, Minuten des Anton Lambien

gristen von Brig-Glis und jene von Gamsen, sind schon im 17. Jahrhundert als getrennte Zweige an beiden Orten feststellbar¹⁶, während der Name als solcher in Brig schon im 16. Jahrhundert mehrmals vorkommt¹⁷. Als Geschwister Antons kennen wir ausser dem genannten Ignaz die in Glis geborenen und getauften Franz Xaver (geb. 1692), Anna Maria (geb. 1694) und Johann Josef (geb. 1699)¹⁸. Wahrscheinlich gehört auch der 1761 als Schreiner und erfahrener Meister von Brig genannte und 1763 verstorbene Johann Jodok Sigristen zu ihnen¹⁹. Franz Xaver wurde Priester und amtierte 1722-1723 als Kaplan von Zermatt (Vergl. Gw. 15, Anm. 46), Johann Josef verheiratete sich und hinterliess, soviel bekannt ist, drei Mädchen. Das Schicksal zweier liegt im Dunkeln. Aus Johann Jodoks Ehe gingen feststellbar acht Kinder hervor, deren weiteres Schicksal

Nr. 1: 1648, 1. Mai «*concambiant nobilis D. Casparus Stockalper et honestus Fridericus Sigristen commorans in Gamsen qui cedit D. Stockalper possessionem an den Bielen superius Burgum Brigae... quam quondam Casparus Sigristen dicti Friderici pater ibidem possedit.. una cum tertia parte grangie lapidee et medio tertiali aquae ex Oberi Brigeri dividendam [sic] cum bonis Johannis fratris dicti Friderici, Antonii Heintzen et Martini Gemmet*». Dieser Friederich wird am 7. April 1632 als Zeuge im Ehekontrakt des Johannes Stockalper mit Anna Owlig «*burgensis Brigae*» genannt (Archiv Stockalper J. 298) (Mitt. H. H. Hans Anton von Roten).

¹⁶ Aus der in Anm. 15 genannten Urkunde vom 1. Mai 1648 geht auch hervor, dass Friederich Sigristen, Vater des Syndicus Friedrich (Glis, Ehebuch, 8. Nov. 1677) und des Johann, Bürger von Brig und wohnhaft in Gamsen, ein Sohn des zu dieser Zeit bereits verstorbenen Kaspar Sigristen ist, ferner, dass er einen Bruder, namens Johannes, Besitzer von Gütern an den Bielen ob Brig, besitzt. Dieser Johannes wird am 3. März 1642 als Zeuge «*burgensis Brigae*» genannt (Archiv Frau Adèle von Stockalper, Brig. — Die Sammlung ist nicht numeriert), nochmals am 3. Januar 1649: Archiv Stockalper, Minuten des Anton Lambien Nr. 8: «*Brigae in area domus burgensium testes: Johannes Gasser et Joannes Sigristen burgenses Brigae*». Und nochmals am 7. Nov. 1650 u. 5. Mai 1651 (a. a. O. Nr. 91 u. Nr. 120). Am 7. Januar 1634 wird er als Gatte der Katharina Perren, Tochter des verstorbenen Johannes Perren, Kastellans und Hauptmanns im Simplontal, gemeldet (AGVO, Nr. 57). — Am 28. Jan. 1653 wohnt er ausdrücklich in Brig: Archiv Stockalper, a. a. O. Nr. 172: «*honestus Joannes Sigristen burgensis Brigae debet ex mutuo nob. D^o. Casparo Stockalper 100 Pfund et assignat eas super domo suae residentiae hic in Burgo Brigae iuxta viam regiam et domum Aegidii Bluomen*» (Die Kenntnis des ganzen Sachverhalts beruht auf den Archivforschungen des H. H. Hans Anton von Roten). Der Ehe dieses Johann und der Katharina Perren entspriess der Bildhauer Johann Sigristen, der Vater des Bildhauers Anton: Glis, Pfr.-A., Nr. 6 a, 1. Taufbuch, 1653, 13. Jan. «*Baptizatus Jo(hann)es filius Jo(hann)is Sigersten et Catharinae Perren*». Dazu siehe Steinmann, Ritz, S. 74, Anm. 2.

¹⁷ Archiv Stockalper J 142 und J 508, Anton Sigristen als Zeuge am 3. Februar 1539 und am 23. August 1543; Ebenda J 145, am 22. Februar 1540 werden in Brig genannt Egidius Sigristen, Christoph Sigristen alias Castellanus Silvae, Anton Sigristen. Ebenda J 523, am 24. April 1558 Anthonius Sigristen als Ianio von Brig (Mitt. von H. H. Hans Anton von Roten).

¹⁸ Pfr.-A. Glis, Nr. 6 a, 1. Taufbuch, 1692, 3. Sept. «*Bapt. Franciscus Xaverius fil. leg. Jo(hann)is Sigersten Sculptoris et Mariae In den Bodmen.*» a. a. O., 1694, «*Die s. Martino [sic] sacro [11. Nov.] Bpta fuit Anna Maria filia leg. Jo(hann)is Sigristen Sculptoris et Mariae Bodmer Conjug.*» a. a. O., 1699, 1. März «*Btus fuit Jo(hann)es Joseph fil. leg. Jo(hann)is Sigrest [sic], Sculptuarii [sic] et Mariae Bodmen*».

¹⁹ Besitz Dr. J. Bieler, Brig, Minuten Franz Christoph Tschieder, 1761, 22. Juni, testes Brigae: «*expertis magistris Joanne Oxenberger claustrario et Jodoco Sigristen scrinario incolis Brigae*». Vergl. Anm. 88.

ebenfalls unbekannt ist. Von Anna Maria und Ignaz kennen wir nur das Taufdatum und von Anton kam keine Nachricht auf uns, dass er sich verheiratet und Kinder gehabt hätte ²⁰. Anton und seine Geschwister entsprossen der zweiten Ehe des Johann Sigristen mit Maria Bodmer (Bodenmann, In den Bodmen) aus dem Goms, mit welcher sich der Bildhauer am 8. Mai 1690 in Glis verehelicht hatte. Vorher hatte er seit ungefähr 1674 mit Anna Fux bis zu deren Tod im April 1689 offenbar in kinderloser Ehe gelebt ²¹. Zu wissen, dass Anton Sigristen der Sohn eines Bildhauers ist, dürfte zum Verständnis seiner Entwicklung nicht ohne Bedeutung sein.

Da die obige Nachricht von der Bürgerschaft am 20. Januar 1722 Anton als Jüngling (adolescens) erwähnt, kommen wir mit Hilfe einiger Überlegungen seiner Geburtszeit nahe. Als «adolescens» dürfte er das 30. Lebensjahr kaum überschritten haben ²², dafür sprechen auch die unten folgenden Gründe. Um als Bürge rechtsfähig zu sein, musste er anderseits die Volljährigkeit erlangt haben. Diese besass man im Wallis des Mittelalters mit vollendeten vierzehn

²⁰ Diese Zusammenhänge entnehmen wir dem von H. H. Anton von Roten aus den Quellen zusammengestellten Stammbaum. Zu Franz Xaver als Kaplan zu Zermatt: Josef Lauber, *Verzeichnis von Priestern aus dem deutschen Wallis*, in BWG Bd., 6, S. 495. Er wird als Priester bei einer Patenschaft am 14. Juni 1724 genannt (Glis, Pfr.-A. Nr. 6 b, 2. Taufbuch). Zu Johann Josef: Er ist wohl identisch mit Johann Sigristen, der Ende November 1731 sich mit Anna Maria Escher von Simplon in Glis verehelicht (Pfr.-A. Nr. 9 a, 1. Ehebuch). Er stirbt 1737 in der Fremde (Vergl. unten!). Der Trauergottesdienst findet am 18. Mai 1737 in Glis statt (Pfr.-A. Nr. 10 b, 2. Sterbebuch). An Anna Maria Escher «relictæ q(uon)dā honesti Joannis Sigristen burgensis Brigae» verkaufen am 6. Juni 1763 der Junggeselle Laurentius Sigristen und am 29. Februar 1764 der zu St. Leonhard wohnende Johannes Christian Sigristen, beides Söhne des verstorbenen, ebenfalls zu St. Leonhard niedergelassenen Friederich Sigristen, Güter in Gamsen (Archiv Dr. J. Bielander, Brig, Minuten des Franz Christoph Tschieder, S. 143 u. S. 165-166). Johann Josefs und Anna Maria Eschers erstes Kind Anna Maria wurde am 8. Okt. 1732 in Glis getauft und am 22. April 1787 dort begraben, Anna Maria Aloisia am 22. Juni 1735 und Maria «posthuma» am 8. August 1737 daselbst getauft. (Pfr.-A., Nr. 6 b, 2. Taufbuch und Nr. 10 b, 2. Sterbebuch). — Zu Johann Jodok: Er wurde am 29. Aug. 1763 in Glis begraben, seine Gattin Anna Maria Niederberger am 6. Sept. 1775 (Pfr.-A., Nr. 10 b, 2. Sterbebuch). Zu ihren Kindern siehe Pfr.-A., Glis, Nr. 6 b, 2. Taufbuch: Anna Katharina getauft am 12. Juli 1735, Maria Magdalena Theresia am 23. Juli 1737 (vergl. Anm. 88), Johann Josef 30. Jan. 1739, Johann Kaspar Jodok 7. Sept. 1740, Anna Maria Martha 11. Nov. 1742, Johann Michael 30. Sept. 1744, Johann Jos. Anton 5. März 1749, Jodok Franz 28. Juli 1751. — Der in Verbindung mit Anna Maria Escher (siehe oben) genannte Friederich Sigristen, Vater von Johannes Christian und Laurentius, ist der Sohn des in Anm. 15 erwähnten Sindicus Friederich Sigristen (Glis, Pfr.-A. Nr. 6 a, 1. Taufbuch, 3. Aug. 1692) und Bruder des am gleichen Ort genannten Fähnrichs Johann, gehört also der Gamser Linie an. Sein Sohn Johann Christian zog nach Zermatt, vermählte sich mit Anna Maria Julen. Ihr Sohn Josef, geb. 1794, setzte den Stamm fort, welcher laut Mitt. von H. H. Hans Anton von Roten heute durch Otto Sigrist, Strassenwischer, Zermatt und Josef Sigrist, Beamter der AHV, Sitten, vertreten ist.

²¹ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 80, Anm. 27 und S. 76, Anm. 12 und 13.

²² Vergl. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Bd. 1, Niort, 1883, unter «adolescens»: «licet veteribus usitatum fuerit adolescentes usque ad trigesimum annum appellare».

Jahren²³. So dürfte es sich auch in der Barockzeit verhalten haben²⁴. Leider kennen wir das Todesdatum des Vaters Johann nicht. Die letzte verbürgte Nachricht über ihn datiert aus dem Jahre 1702 aus Leuk, wo er eine Bezahlung für den Hochaltar der Ringackerkapelle erhält²⁵. Doch dürfte der 1705 datierte Altar allem Anschein nach noch von ihm vollendet worden sein²⁶. Einen weiteren Anhaltspunkt gibt der Beginn der selbständigen künstlerischen Tätigkeit, der kaum viel unter das Jahr 1725 herabzusetzen ist. In diesem Jahr vollendet er den Taufstein von Oberwald²⁷, als dessen Urheber ihn das Totenbuch von Oberwald anlässlich seines Hinscheidens im Jahre 1745 angibt²⁸. Der Taufstein darf als eines seiner ersten Werke gelten. Die stilistische Eigenart seiner dem Rokoko entgegentreibenden Figuren mit den kleinen Köpfen und den malerisch verwehten Falten und die in Auflösung begriffenen Architekturen erlauben kaum, die nicht datierten Werke früher anzusetzen²⁹. Betrachten wir den Anfang selbständigen Wirkens bei andern Bildhauern des Wallis, so sehen wir, dass Bildhauer Heinrich Knecht von Laufenburg zu Sitten am 30. Juni 1657 mit 22 Jahren die sechsjährige Lehrzeit absolviert hat³⁰, dass der Bildhauer Johann Ritz von Selkingen, mit 25 Jahren zum erstenmal als Meister betitelt, mit seinen ersten signierten und datierten Werken in Erscheinung tritt, obwohl er schon vorher solche geschaffen hat³¹. Sein Sohn Jodok aber, früh vom Vater in der Kunst gefördert, führt schon mit

²³ Robert Hoppeler, *Beiträge zur Geschichte des Wallis*, Zürich, 1897, S. 123, Anm. 5 (= Gremaud Nr. 1981).

²⁴ Wir schliessen dies aus analogen Fällen. Siehe Eberhard Vischer, *Jugend und Alter in der Geschichte*, Basel, 1938, S. 16-18.

²⁵ Steinmann, Ritz, S. 80, Anm. 27: «1702 Joannis Sigristen für den grossen Altar Ringacker 19 Kronen 20 Batzen.»

²⁶ A. a. O.: Der Altar wurde laut Inschrift hinten am Altar «1705 gmaht», d. h. die Schnitzarbeit vollendet, und «1709 verguldet und gemahlt». Einen vorläufigen Stilbefund gaben wir in «*Blätter aus der Geschichte von Leuk*», Nr. 4, 1952: Die Ringackerkapelle, Der Hochaltar, S. 8-11. Eine Arbeit über Johann Sigristen müsste ihn nochmals genauer abklären. Auch die in Steinmann, Ritz, S. 80, Anm. 27, ausgesprochene Vermutung, wonach der Hochaltar ursprünglich an Bildhauer Johann Ritter verdingt und dann 1702 bei der Neuverdingung an Johann Sigristen übertragen worden wäre, müsste nochmals überprüft werden. Johann Sigristen konnte bei seinem Aufenthalt von 1701 in Leuk allerdings als Gehilfe des erstern in Frage kommen, dessen Witwe dann als Patin an seinem Kinde Ignaz waltete. Abgesehen vom stilistischen Befund wäre es aber auch denkbar, dass die Neuverdingung durch den eventuellen Tod des Johann Sigristen bedingt war. Leider kennen wir Ort und Zeit, wo Johann Ritter starb, nicht, auch wissen wir nicht, ob die Auszahlung an Sigristen im Jahre 1702 vor oder nach der Neuverdingung geschah.

²⁷ Das Datum befindet sich am Taufstein selbst. Siehe Gw. (= Gesamtwerk) 1.

²⁸ Siehe Gw. I.

²⁹ Atektionische Aufbauten, sog. Rankenaltäre, gibt es schon im Werke des Johann Ritz: So der Hochaltar zu Unterbach 1697. Siehe Steinmann, Ritz, S. 61 und S. 111-113. Aber die dekorative Auflösung des zweiten Geschosses und seine Verschmelzung mit dem Säulengeschoss darunter, gibt es weder bei Johann noch bei Jodok Ritz. Letzterer schafft auch Altäre in der Art des Unterbächner Hochaltars z. B. in Vigers. Siehe Steinmann, Ritz, S. 81 f.

³⁰ Siehe Steinmann, Ritz, S. 29, Anm. 29.

³¹ A. a. O. S. 32 und S. 185.

19 Jahren den Meistertitel³², arbeitet aber offenbar noch unter der Werkstattleitung des Vaters, so dass erst der 1724 vom 27-jährigen Jodok geschnittene Altar von Göschenen (in der Göschenenalp) als sein erstes ganz persönliches Werk angesprochen werden kann³³. Wir gehen nach all diesen Erwägungen kaum fehl, wenn wir die Geburt unseres Meisters Anton Sigristen in die Zeit um 1700 ansetzen. Sicher entspross er der zweiten Ehe Johanns mit Maria Bodmer.

Diesem Sachverhalt entspricht der Ausdruck des einzigen Bildnisses, welches sich von Anton Sigristen auf einer *Votivtafel* in der Wallfahrtskapelle zu Camp bei Vals (Kt. Graubünden) erhalten hat (Taf. 1)³⁴. Es handelt sich um ein Ölbild auf Leinwand (Hochformat, 41,5 x 58 cm). Dieses zeigt den Künstler in der Vollkraft seiner Jahre. Nach zeitgenössischer französischer Art mit beigem Justaucorps (eng. anliegender Knöpfrock), weisser Steenkerke (Halsbinde) und schwarzen Halbstiefeln vornehm bekleidet³⁵, kniet der Künstler in brauner Stehperücke, den schwarzen Dreispitzhut unterm Arm und den Rosenkranz in der Hand, vor dem blauverhängten Himmelbett, blickt aus braunen, scharf beobachtenden Augen den Betrachter an und weist mit der linken Hand auf einen Zettel am Boden mit der Inschrift: «Vott: Antoni Sigerist aus dem Wallis 1739». Seitlich davon steht die Schnitzbank, in die eine halbfertige Holzfigur eingespannt ist, und auf der Fensterbank daneben liegen die Werkzeuge des Bildhauers, Klöppel und Schnitzmesser, ausgebreitet. Oben an der Diele des Zimmers erscheint aus den Wolken Maria mit dem Kinde, welcher der Künstler mit seinem Motivbild die Genesung von seiner Krankheit verdanken wollte. Auf eine Krankheit weist ja das Bett auf einem Motivbilde hin. Ist das Portrait, wie es bei einem Motivbild kaum anders zu erwarten ist, auch nicht mit übergrösser Feinheit ausgeführt, so trägt das Antlitz doch ganz und gar persönliche Charakterzüge. Mit seiner eingebogenen und knolligen grossen Nase nicht schön, aber geistvoll in seinem lebhaften Blick, wird es von den Nasenflügeln zum zusammengepressten, energischen Mund und von der Nasenwurzel die breiten Wangen hinunter von Furchen durchzogen und bekommt dadurch einen etwas abgehärmten, alternden Ausdruck. Der Mann scheint 40 Jahre überschritten zu haben. Die Perücke lässt ihn aber älter erscheinen als er in Wirklichkeit ist. Das Bild wurde wahrscheinlich vom Maler Jakob Soliva von Trun gemalt. Dieser hatte sich ein Jahr zuvor mit einem ganz ähnlichen Motivbild anlässlich einer Krankheit in der Kapelle zu Camp verewigt³⁶. Sprechen

³² A. a. O. S. 81.

³³ A. a. O. S. 82.

³⁴ Vergl. Poeschel, *Graubünden IV*, S. 234.

³⁵ Vergl. Wolfgang Bruhn und Max Tilke, *Das Kostümwerk*, Berlin, 1941, S. 25-28, S. 71 und Tafel 101-104.

³⁶ Siehe Poeschel, *Graubünden IV*, S. 234 und Abb. 279, S. 235. Es ist mit Oel auf Leinwand in Hochformat 43/54 cm gemalt und trägt die Inschrift: «*ex voto J. Soliva in sua infirmit (ate) factum anno 1738*».

schon einige stilistische Gründe für seine Urhebererschaft³⁷, so denkt man vor allem auch aus äusseren Gründen an ihn; denn auch im Spätherbst 1739 ist des Malers Anwesenheit in Vals durch das Taufbuch bezeugt, wonach ihm und seiner Gattin Anna Barbara Huser am 19. Oktober ein Kind geboren und getauft wird und er in dieser Zeit seine Malkunst in Vals ausübt³⁸. Offenbar hatte er die Arbeit des Bildhauers zu malen und zu vergolden, wie er auch später dessen Altar von Obersaxen fasste³⁹.

Als einziger Sohn Johann Sgristens, der sich nachweislich dem Beruf des Vaters widmete, war Anton der Erbe der väterlichen Werkstatt mit all ihren Werkzeugen, Skizzen und Plänen⁴⁰. Nichts hat sich davon erhalten. Dass Anton die erste Anleitung im Schnitzen vom Vater erhalten hat, läge an sich auf der Hand. Aber auch bei der ungenauen Kenntnis der Lebensdaten müssen wir annehmen, dass zu einer Lehre beim Vater die Zeit kaum mehr reichte. Eine offensichtliche Übernahme eines väterlichen Motivs stellen wir trotzdem in den Altären von Igels fest (Gw. 21-23), wo Anton — wie sein Vater am Katharinenaltar der Wilerkapelle bei Geschinen (Goms)⁴¹ — am vorkröpfenden Altargewände Halbsäulen gegen Halbsäulen stellt. Wahrscheinlich geht auch die Vorliebe für die veralteten Fruchtbündel auf das Vaterhaus zurück. Johann Ritz zierte damit nur die Frühwerke. Der kleinteilige, aufblätternde und bisweilen zerfahrene Faltenstil des Vaters, bei welchem die Faltenränder linear umrissen sind, findet im Grunde in den verwehten, allerdings grosszügigern Gewandfalten des Sohnes, wo die Konturen im Stoff, vor allem später, malerisch weich sich verflüchtigen, eine der Stilwandlung angepasste Fortsetzung⁴². Auch die beim Vater vorkommenden Stoffdraperien fehlen bei einigen Werken Antons nicht (Hohenflüh, Gw. 2, 10, 11, u. Simplon, Gw. 6 u. 7).

Wo Anton seine berufliche Ausbildung erhalten, wo er als Meistergeselle tätig gewesen ist, erfahren wir aus den Archiven ebensowenig wie bei den meisten Künstlern unserer Alpentäler. Diesbezügliche Folgerungen aus dem

³⁷ Der Raum ist ähnlich empfunden. Bei beiden Bildern findet sich das gleiche feurige Rot an Mantel und Schleier Marias. Der Mantelbausch Marias beschreibt bei beiden Bildern den gleichen Bogen, und in beiden Fällen sitzt der Jesusknabe in gleich steifer Haltung und mit parallel herabhängenden Füsschen auf dem Arm Marias. In weisser Farbe mit blauen Schatten ist die Federdecke bei Solivas Bett ähnlich wie der Bettvorhang bei Sgristens Votivbild gemalt.

³⁸ Vals, Pfr.-A., Taufbuch, « Anno 1739 Die 19. octobris nata est infans ex legitimo thoro Domini Jacobi Soliva et Dnae Annae Barbarae Huserin alias ambo ex parochia Thruns, nam id (?) t(em)poris in suae artis picturae (sic) hic locj cum uxore cohabitantis: et hac die... Baptizata... »

³⁹ Siehe Gw. 3.

⁴⁰ Dass Johann Sgristen nach Altarskizzen arbeitete, geht aus seinem Bildhauervertrag mit den Herren von Münster hervor. Siehe Steinmann, Ritz, S. 42 u. S. 186 f. Das gleiche ist für Johann Ritz bezeugt: a. a. O. S. 42 f. u. S. 185 f.

⁴¹ Siehe Steinmann, Ritz, S. 75, Anm. 5, S. 78. Vergl. auch S. 30 und Taf. 31.

⁴² Zum Stil des Johann Sgristen siehe a. a. O. S. 77 f. und zum Ornamentstil des Johann Ritz, S. 65 f.

Stil zu ziehen stösst auf grosse Schwierigkeiten und hat seine engen Grenzen. Man darf wohl ohne Zögern behaupten, dass Anton Sigrists Barock den italienischen weit hinter sich lässt und im Grunde jenem verpflichtet ist, welcher in Süddeutschland seine höchste Steigerung erfahren hat. Hier löst sich alles auf und verflüchtigt sich, bricht in einen ekstatischen Jubel aus und verhallt bei den spätbarocken Künstlern der Alpentäler wie ein Echo in den Bergen. So empfindet man Sigrists anmutige Kunst wie einen Abglanz jener höfischen Eleganz und Feinheit, welche die duftig sinnlichen Gestalten eines Ignaz Günther, des grossen Meisters des bayrischen Rokokos, adelt ⁴³.

Sobald man aber nach persönlichen Beziehungen vom Schüler zu seinen Meistern fragt, steht man vor jenem in der Kunstgeschichte immer wiederkehrenden Problem, wie es sich im grossen bei den Werkstätten und Grossbetrieben Verrocchios, Raffaels, Rubens und Ignaz Günthers stellt, und wie es im kleinen auch in der Provinzkunst wiederkehrt. Sogar Künstler wie Giulio Romano, der Schüler Raffaels, welche nach Erlangung ihrer Selbständigkeit einen unverkennbaren persönlichen Stil vortragen, verleugnen zeit ihrer Lehr- tätigkeit und Mitarbeit in der Werkstatt des Meisters ihre künstlerische Persön- lichkeit derart, dass die in dieser Unterordnung geschaffenen Werke den Stempel und das Gepräge des Meisters und Werkstattleiters beinahe so tragen, als hätte sie dieser ganz allein geschaffen, obwohl er doch nur Entwürfe und Kar- tons geliefert und, im Falle Rubens beispielsweise, die letzte Überarbeitung besorgt hat ⁴⁴. Bisweilen traten selbständigere und überlegenere Künstler aus der stilistischen Anonymität der Werkstatt heraus, wie der berühmte Leonardo da Vinci zugeschriebene Engel in der Taufe Christi seines Lehrers Verrocchio zeigt ⁴⁵. Nur dank untergeordneter Kräfte, von Malern und Schreibern ganz abgesehen, konnte auch der Walliser Johann Ritz sein ausgedehntes bild- hauerisches Werk geschaffen haben. Und doch deuten nur qualitative Unter- schiede bisweilen auf Mitarbeiter in seinem Werke hin, das im allgemeinen stilistisch geschlossen und einheitlich vor uns steht. Signaturen und Verträge nennen ihn immer als einzigen Bildhauer, nur eine Chronik redet einmal von den Bildhauern im Plural, ohne Namen zu nennen ⁴⁶.

⁴³ Vergl. Adolf Feulner und Erika Schmauss, *Ignaz Günther, der grosse Bildhauer des bayerischen Rokoko*, München, 1947 (zit.: Feulner, *Günther*).

⁴⁴ Zu Raffael: H. Dollmayr, *Raffaels Werkstätte*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 16, 1895, S. 231-363. Vergl. Adolf Rosenberg, *Raffael, Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst I), Stuttgart u. Leipzig, 1909, S. XXXIII. — Zu Rubens: Willi Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam, 1926, S. 38 f. — Hans Gerhard Evers, *Peter Paul Rubens*, München, 1942, S. 217 f. — Zu Ignaz Günther: Feulner, *Günther*, S. 21 u. 25.

⁴⁵ Bernhard Berenson, *Verrocchio-Leonardo*, in *Bollettino d'Arte*, 27. Jahrg., 1933, S. 193-213. — Vergl. Leo Planiscig, *Andrea del Verrocchio*, Wien, 1941, S. 44 f., S. 53 u. Abb. 78.

⁴⁶ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 39-41 und S. 165 (Klosterchronik von St. Klara, Stans).

In der Pfarrkirche zu Oberwald im Goms hat Johann Ritz mit seiner Werkstatt den 1716 vom Maler Franz Abegg gefassten Hochaltar geschnitzt ⁴⁷. Unter der Leitung seines Vaters hat Jodok Ritz, als Künstler persönlich erstmals fassbar, an dem 1717 geweihten Rosenkranzaltar gearbeitet ⁴⁸. Gegenüber steht als zweiter Nebenaltar, dem hl. Josef geweiht, ein ebenfalls von Franz Abegg gefasstes und signiertes Werk, welches durch den Figurenstil, von zwei Ritzputten auf dem Gesims des zweiten Geschosses abgesehen, durch die Üppigkeit des schmalblättrigen und stacheligen Akanthus an der Seite und um die Bilder herum von den beiden andern Altären sichtlich absticht. Doch stimmt sein für die Ritzwerkstatt charakteristischer Aufbau mit dem Pendant, dem Rosenkranzaltar, völlig überein, und die Säulen samt Laub mit denen des Hochaltars. Dies und die übereinstimmende Zeit der Entstehung und die Fassung durch einen Vertrauensmann des Johann Ritz ⁴⁹ lassen hier auf eine Zusammenarbeit verschiedener Bildhauer schliessen, wobei dem Meister des Hochaltars, Johann Ritz, offenbar die Leitung oblag. An diesem Josefsaltar hebt sich der hl. König *Sigismund* von den übrigen Figuren durch die Körperproportionen und die Physiognomie ab. Er gemahnt mit dem kleinen Kopf, dem krausen Bart- und Haupthaar und den kleinen Augen, womit er dem Gottvater auf Sigrists Baptisterium von 1725 (Gw. 1, Taf. 2) in derselben Kirche gleicht, den schlanken Füßen und dem unruhigen Faltenwurf sehr an Frühwerke Anton Sigrists. So möchte man viel weniger daran zweifeln, ob er von Sigristen stammt als ob er überhaupt zum ursprünglichen Bestand des Altars gehört ⁵⁰. Allerdings stimmt die Grösse der Figur mit jener des gegenüberstehenden Johannes überein, und beide Gestalten sind durch die sonst bei Ritzaltären übliche Einwärtsdrehung der Köpfe einander zugeordnet. Auch die schnittigen Falten mit den schmalen, lanzettförmigen Vertiefungen, welche der Art des Johann Ritz und des Johann Sigristen noch näher stehen als den spätern Werken Anton Sigrists, ferner die langen, schlanken Füsse hat der hl. Sigismund mit den übrigen Figuren gemeinsam. Die ursprüngliche Zugehörigkeit der Figur zum Altar ist also wahrscheinlich und somit auch die Mitarbeit des jungen Bildhauers Anton Sigristen, für den auch die beiden Puttenköpfchen an den Friesabschnitten des ersten Geschosses zu sprechen scheinen. So ist der durch diesen Befund eingegebene Gedanke nicht von der Hand zu weisen, dass Anton Sigristen nach dem Tode seines Vaters bei dem damals prominentesten

⁴⁷ A. a. O. S. 139.

⁴⁸ A. a. O. S. 81 u. 141 f.

⁴⁹ A. a. O. S. 141, Anm. 223: An der Breitseite der Mensa steht die Inschrift: «*JOHANNES FRANZ ABEGG VON SCHWEYZ MAHLER MDCCXVI*». Franz Abegg fasste 1726 den von Johann Ritz 1724 vollendeten Hochaltar zu Pleif und signierte. Siehe a. a. O. S. 70 und S. 170.

⁵⁰ Die Gegenüberstellung einer Kriegerfigur (Sigismund) und einer Figur mit Tunika und Mantel wiederholt sich allerdings auch auf dem Gesims des ersten Geschosses. Auch das Standmotiv entspricht jenem des hl. Mauritius auf dem Gesims über dem hl. Sigismund, nur sind Stand- und Spielbein ausgewechselt.

Bildhauer des Oberwallis, Johann Ritz, wie sein Altersgenosse Jodok Ritz (1697-1747), als Lehrling oder gar als Meistergeselle gelernt und gearbeitet hat. Vor und nach 1716 bis zum ersten datierten Werk des jungen Meisters klaffen aber Lücken, welche wir bis jetzt mangels Anhaltspunkten nicht ausfüllen können.

Leichter fällt es, einige *Mitarbeiter* oder gar *Schüler* Anton Sigristens namhaft zu machen. Als fähigster unter ihnen erwies sich der *Bildhauer Placidus Schmid* von Disentis (Kt. Graubünden)⁵¹. Dieser hatte nach dem Tode Sigristens als Erbe der Walliser Schnitzkunst die Kunst des Rokokos in den Tälern des Bündner Oberlandes in reger Tätigkeit entfaltet und wurde wegen seiner Tüchtigkeit von der Hauptkirche des untern Goms (Ernen) im Jahre 1758 zur Errichtung des Hochaltars berufen, offenbar nur deshalb, weil die matte Art des damals noch lebenden Peter Lagger von Reckingen den kunstsinnigen Leuten von Ernen nicht entsprach⁵². Als nach dem Dorfbrand vom 23. Juni 1740 die beschädigte Kirche von Obersaxen im Bündner Oberland mit neuen Altären ausgestattet werden sollte⁵³, teilten sich Anton Sigristen und Placidus Schmid in die Arbeit. Anton Sigristen vollendete laut Signatur im Jahre 1741 den Rosenkranzaltar (Gw. 3, Taf. 4). Diese bezieht sich nach einer Notiz im Urbar der Pfarrei Obersaxen und einer genau entsprechenden im schriftlichen Nachlass von Prof. Josef Zemp⁵⁴ einzig auf den Rosenkranzaltar und nicht, wie irrtümlicherweise angenommen worden ist, auf alle drei Altäre⁵⁵. Liess der stilistische Befund schon früher Zweifel an der richtigen Lesart der Signatur aufkommen, und, wenn diese stimmen sollte, trotzdem für Hochaltar und Josefsaltar einen selbständigen Mitarbeiter Sigristens annehmen⁵⁶, so hatte er nicht getäuscht. Zu den beiden Notizen, welche die Signatur richtig wiedergeben, gesellte sich eine dritte, bisher übersehene, im Bildhauervertrag mit Placidus Schmid aus dem Jahre 1755 für den Hochaltar zu Seth im Bündneroberland und verrät uns den zweiten, postulierten Bildhauer mit Namen. Es ist kein anderer als Placidus Schmid, welcher in diesem Vertrag verpflichtet wird, für den Hochaltar von Seth sich des Risses des Hochaltars zu bedienen, den er in Obersaxen geschnitzt habe⁵⁷. An dieser Tatsache ändert nichts, dass

⁵¹ Seine Herkunft von Disentis geht aus dem Bildhauervertrag hervor, den er am 24. August 1758 mit den Herren von Ernen geschlossen hat: Brig, Archiv Clausen-Perrig, B 4, Protokoll des Notars Johann Josef Jost: «Im Jahr 1758, 24 ta Augusti..., wohl ersahnen künstler Placidus Schmidt von Grauwipiten, auss dem ohrt und Fleken Dissentiss, Bildhauer...» vergl. Steinmann, Ritz, S. 10 und S. 71.

⁵² Von Peter Lagger stammt laut Chronik Indermitten der Hochaltar von der Pfarrkirche zu Binn. Siehe Steinmann, Ritz, S. 9, S. 36, Anm. 78, S. 74, Anm. 42, S. 87, Anm. 55. — In absehbarer Zeit gedenken wir eine Monographie über Placidus Schmid zu veröffentlichen, dessen Material und Werk zur Hauptsache gesammelt, bzw. gesichtet ist.

⁵³ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 285.

⁵⁴ Siehe Gw. 3, Anm. 39.

⁵⁵ Siehe *Einleitung* mit den Anmerkungen 1-5 u. Gw. 3, Anm. 39.

⁵⁶ Steinmann, Ritz, S. 89, Anm. 7. Dazu vergl. in dieser Studie Gw. 19.

⁵⁷ Siehe Gw. 3, Anm. 44.

sich die Gemeinde Seth zusätzlich ausbedingte, der Bildhauer habe, falls es der Gemeinde nachträglich noch beliebe, den Hochaltar von Vals als Vorbild zu nehmen⁵⁸. Über die Herkunft dieses Altars, der von Anton Sigristen stammt⁵⁹, spricht sich der Vertrag nicht aus. Wie die Ausführung des Sether Hochaltars zeigt, musste sich Placy Schmid tatsächlich dem zweiten Wunsch der Gemeinde anbequemen. Daraus erhellt auch, dass der architektonisch strengere und konservativere Aufbau Sigristens vor dem modernern, aufgelösten Schmid bei den Berglern den Vorzug erhielt. Die Nachahmung bezog sich natürlich nur auf die Komposition des Aufbaus und die Anordnung der Figuren. Diese selbst zeigen den unverfälschten Stil Schmidts wie jene am Obersaxer Hochaltar, an dem ebenfalls archivalisch gesicherten Rosenkranzaltar von Laax im Bündner Oberland und am signierten und 1761 datierten Hochaltar von Ernen⁶⁰. Die aus dieser Abhängigkeit gefolgerten Bedenken gegen die Zuverlässigkeit der Stilkriterien werden unter diesen Vorbehalten hinfällig⁶¹. Zwischen dem Stil der beiden Meister verläuft eine deutlich sichtbare Grenze. Für die Altäre von Obersaxen (in Schindellegi) ergibt sich aus dem historischen und stilistischen Befund folgende Situation: Der Hochaltar stammt in Figuren und Aufbau, welcher im Werk Sigristens keine Parallele besitzt, von Placidus Schmid. Der Rosenkranzaltar ist nach Aufbau, Figuren und Dekoration des ersten Geschosses das Werk Sigristens mit allen für ihn fast ausschliesslich typischen Stilmerkmalen. Dagegen gingen die reigentanzenden Engel auf dem Gesims, welche mit ihren Geschwistern auf dem Hochaltar und Josefsaltar der gleichen Familie angehören, aus der Hand Placy Schmidts hervor. Vermutlich geht auch das zweite Geschoss auf seinen Einfluss zurück (Siehe Gw. 19)⁶². Der

⁵⁸ A. a. O. Ein schönes Beispiel für das unbefangene Nachahmen in jener Zeit, bei dem das Persönliche nicht unterging. Vergl. Steinmann, *Ritz*, S. 43 u. S. 46.

⁵⁹ Siehe Gw. 17.

⁶⁰ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 73. — Hochaltar zu Ernen: «Placy Schmidt fecit anno 1761». (Mitt. Pfr. A. Carlen).

⁶¹ Solche Bedenken äusserte im Hinblick auf den Sether Hochaltar Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 1 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Bd. 8), Basel, 1937, S. 216 (zit.: Poeschel, *Graubünden I*).

⁶² Über den Stil Sigristens siehe Gesamtwerk Abschnitt A u. B. Der Signatur Sigristens widerspricht es kaum, wenn untergeordnete Figuren, wie diese Engelchen, von einer andern Hand stammen. Schon im spätgotischen Werkstattbetrieb war es üblich, dass der Meister Nebenfiguren einem Gesellen überliess. Siehe Hubert Wilm, *Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Entstehung*, 4. Aufl., Stuttgart, 1944, S. 16. Ähnliches gilt für die Barockzeit. Siehe Feulner, *Günther*, S. 21. — Zur mutmasslichen Herkunft des 2. Geschosses von Placy Schmid, siehe Gw. 19. Dass dieser Teil des von Sigristen signierten Altars auf Schmidts Einfluss zurückgeführt werden kann, liegt bei der barocken Arbeitsweise durchaus im Bereich der Möglichkeit. Es wäre denkbar, dass Sigristen und Schmid Skizzen vorgelegt haben, dass die Leute von Obersaxen eine Kombination von beiden wünschten und Sigristen zur Ausführung verpflichteten. Ein analoger Fall kann darin gesehen werden, dass um 1760 sowohl Johann Baptist Straub und Ignaz Günther Entwürfe für den Hochaltar zu Grafrath liefern. Straub, der den geringern Entwurf vorgelegt hat, wird mit dem Werk beauftragt, muss aber seiner Arbeit den bessern Entwurf Günthers zugrundelegen. Siehe Feulner, *Günther*, S. 37.

Josefsaltar stimmt in Aufbau und in der Dekoration mit dem Rosenkranzaltar restlos überein und muss, abgesehen vom zweiten Geschoss, auf Sigristen als Urheber zum mindesten so zurückgeführt werden, dass er ihn entwarf. Die Feinheit der diesbezüglichen Ausführung steht hinter der des Rosenkranzaltars nicht zurück. Dagegen zeigen alle Figuren des Josefsaltars den in den plumpen Engelsköpfen und besonders in ihren etwas stumpfen Blicken ganz unverkennbaren Stil des Placidus Schmid ⁶³. Diese Verquickung beider Stile an den beiden Seitenaltären lässt auf die Zusammenarbeit beider Meister schliessen. Man darf kaum annehmen, dass Placy Schmid etwa nur die durch den 1745 erfolgten Tod Sigristens unterbrochene Arbeit weitergeführt habe. Die Tatsache, dass der Rosenkranzaltar erst 1747 von Jakob Soliva von Trun gefasst worden ist ⁶⁴, — Soliva hat wahrscheinlich auch die beiden andern Altäre gemalt und vergoldet — könnte zu diesem Gedanken verleiten. Doch wäre dann die Signatur von 1741, die man erst einem fertigen Werke beifügt, unerklärlich. Die späte Fassung der Altäre aber dürfte ihre Ursache in dem durch den Dorfbrand verursachten Geldmangel gehabt haben. Parallele Beispiele für solch verspätete Fassungen fehlen nicht ⁶⁵. — In der Zusammenarbeit oder gar gegenseitigen Abhängigkeit beider Meister findet auch jene Erscheinung eine Erklärung, dass in Ringgenberg im Bündneroberland drei allegorische Figuren des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe im Stil von Anton Sigristen ⁶⁶ auf dem Tabernakel angebracht worden sind, den stilistisch nachweisbar Placy Schmid gearbeitet hat ⁶⁷ und der bei seinem ausgesprochenen Rokokocharakter in unserm retardiven Kunstinventar erst längere Zeit nach dem Tode Sigristens entstanden sein kann ⁶⁸. Vermutlich besass Schmid diese Figuren aus dem Nachlass seines ehemaligen Meisters. Auf ein Meister-Schüler-Verhältnis zwischen Anton Sigristen und Placidus Schmid deutet schliesslich das Fortleben des Stils Sigristens bei Schmid hin, wo er nur dem persönlichen Charakter und der neuen Zeit entsprechend umgeprägt wird. Soll die Untersuchung dieses Verhältnisses auch einer besondern Studie über Placy Schmid vorbehalten bleiben ⁶⁹, so sei doch darauf hingewiesen, dass in manchen Figuren die verwehten Falten, welche bei

⁶³ Besonders deutlich wird der Unterschied, wenn man die Engelsköpfe der Figurenkonsolen beider Altäre miteinander vergleicht. Die Gesichter der Schmid-Engelchen sind breiter gerundet und platter. Zum Stilvergleich stehen auch die gesicherten Werke, der Hochaltar zu Seth und der Josefsaltar zu Laax, zur Verfügung. Siehe Gesamtwerk Abschnitt D, Anm. 1 und Poeschel, *Graubünden IV*, S. 73. Ferner der signierte und 1761 datierte Hochaltar zu Ernen. Siehe Anm. 60.

⁶⁴ Siehe Gw. 3, Anm. 41.

⁶⁵ Hochaltar von Pleif, ehemaliger, 1799 verbrannter Hochaltar zu Disentis. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 74, Anm. 43. Der Bildhauervertrag für den Hochaltar zu Seth wurde 1755 abgeschlossen (Seth, Gemeindearchiv), der Vertrag mit dem Maler für die Fassung erst 1758 (ebenda).

⁶⁶ Siehe Gw. 29.

⁶⁷ Siehe Gw. 29, Anm. 108.

⁶⁸ Zur Datierung siehe ebenfalls Gw. 29, Anm. 108.

⁶⁹ Vergl. Anm. 52.

Schmid zwar weniger leicht und duftig flattern, in die Irre führen könnten, würden nicht die Gesichter, welche bei Schmid flacher, eckiger und derber ausfallen, mit einem Wort die angestammte Physiognomie der «Familie» besitzen, diese Figuren an ihren Platz verweisen⁷⁰. Auch die Halbsäulen, wie sie Anton Sigristen aus der Werkstatt seines Vaters kannte und in Igels verwendete, ahmte Placidus Schmid am Hochaltar zu Obersaxen nach.

Auf fassbaren Grundlagen beruht auch die Vermutung, dass die späte Ritzwerkstatt unter Leitung von Jodok Ritz oder gar seines Sohnes Franz Anton (1722-ca. 1770)⁷¹ mit Anton Sigristen zusammen gearbeitet und im Verein mit ihm den zierlichen Rosenkranzaltar in der Pfarrkirche zu Niederwald geschaffen hat. Die beiden Hauptfiguren des ersten Geschosses, Jesus und Johannes, schnitzte Anton Sigristen (siehe Gw. 26), während die übrigen Figuren, die beiden Putten auf den Giebelansätzen des ersten Geschosses⁷² ausgenommen, in einer gewissen Abhängigkeit von Sigristen entstanden zu sein scheinen und in der eleganten Haltung, den schlanken Körperproportionen und dem malerisch verfließenden Faltenwurf wie matte Werkstattarbeiten eines Gehilfen anmuten. Pfarrer Lauber schrieb den Altar Jodok Ritz zu⁷³. Er schaute, wie es üblich war, offenbar nur auf die Architektur und in diesem Fall traf Laubers Urteil über die Herkunft des Altaraufbaus und seiner Ornamente in Niederwald das Richtige. Diesen verbindet eine auffallende Ähnlichkeit mit den für Jodok Ritz gesicherten Seitenaltären zu Wassen⁷⁴ und den Seitenaltären zu Sedrun⁷⁵. Im Gegensatz zu den erstern besitzt er keine Übereckstellung des Gebälks über den Säulen und kein horizontal durchlaufendes Gebälk unter der Segmentverdachung, im Unterschied zu Sedrun aber ist er wie die Altäre in Wassen über den vordern Säulen mit Segmentgiebelansätzen versehen. Von den Wassener und Sedruner Altären unterscheidet er sich gemeinsam durch die aus der Bildebene nach hinten gedrehten Flanken des Aufbaus, wie sie schon die Ritzaltäre in Disentis zeigen⁷⁶, und die gleiche Zahl und Anordnung der Säulen in beiden Geschossen (drei Säulen in dreieckigem Grundriss). Die untern Säulen mit dem lappigen Akanthus sind identisch mit jenen des Pleifer Hochaltars, eines Spätwerkes des Johann Ritz⁷⁷, mit jenen des Hochaltars

⁷⁰ Wir denken dabei vor allem an vier einzelne Heiligenfiguren im Chor von Maria Licht in Trun, ferner an die Immakulata auf dem gleichnamigen Altar in der Pfarrkirche zu Schleuis. Die stilistische Zugehörigkeit zu Placy Schmid werden wir in einer gesonderten Studie zu erweisen versuchen.

⁷¹ Steinmann, Ritz, S. 36.

⁷² Diese stehen den Figuren des Hochaltars mit ihrem starren Gesichtsausdruck nahe.

⁷³ Josef Lauber, *Bildhauerfamilie Ritz v. Selkingen. Ein Kulturbild aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, in *BWG*, Bd. 3, 1907, S. 340 und S. 344 (zit.: Lauber, *Bildhauerfamilie Ritz*).

⁷⁴ Steinmann, Ritz, S. 86 und Tafel 30.

⁷⁵ A. a. O. S. 157-159. Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 5 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Bd. 14), Basel, 1943, Abb. 170. (zit.: Poeschel, *Graubünden V*).

⁷⁶ A. a. O. S. 127 und Tafel 23. Poeschel, *Graubünden V*, Abb. 35, S. 47.

⁷⁷ Steinmann, Ritz, S. 171 und Tafel 28.

von Jodok Ritz zu Silenen und seines ehemaligen Hochaltars zu Somvix⁷⁸. Die parallele Reihung geschweiffter Akanthusblätter um die Bildrahmen finden sich in gleicher Weise schon an den Hochaltären zu Oberwald⁷⁹, Pleif und Silenen. Auch die geschmeidig und drängend fliessenden Kurven des Akanthus (im Gegensatz zu den disteligen und knusperigen Sigristens), die aus dem Akanthus hervorspriessenden Sonnenblumen — genau wie am Tabernakel des Hochaltars zu Brigels von Jodok Ritz aus dem Jahre 1738⁸⁰ — und schliesslich die aus den Akanthuskräglein herausguckenden Engelsköpfe weisen immer wieder auf die Ritzwerkstatt zurück. Da schliesslich die zeitlich spätesten Motive über die Datierung entscheiden, ferner der Altar mit den Seitenaltären von Blitzingen im Aufbau bis auf die gegenteilige Drehung der Flanken übereinstimmt, diese Altäre aber durch den Figurenstil unmissverständlich auf die Werkstatt des Jodok Ritz weisen⁸¹ und nach der Angabe Laubers 1747 entstanden sind⁸², dürfte der Altar von Niederwald erst nach dem Tode (1729) des Johann Ritz entstanden sein⁸³. Ob die Niederwaldner sowohl die Ritz- als auch die Sigristenwerkstatt zur Herstellung des Altars berufen haben, oder ob Anton Sigristen verpflichtet worden ist, die Architektur nach einer Skizze der Ritzwerkstatt auszuführen⁸⁴, entzieht sich der Kenntnis. Jedenfalls bestanden auch sonst Beziehungen zwischen den beiden Familien; war doch Hans Kaspar Leser, welcher die Altäre Anton Sigristens zu Hohenflüh zusammen mit seiner

⁷⁸ A. a. O. S. 83 und 85.

⁷⁹ A. a. O. S. 139 f. und Tafel 25.

⁸⁰ Siehe Anm. 4.

⁸¹ In einer Monographie über Jodok Ritz müssen sie behandelt werden. Im Exkurs über Jodok Ritz in Steinmann, *Ritz*, fehlen sie. Da sie für Johann Ritz vor allem des Figurenstiles wegen ausschieden, schenken wir ihnen damals keine weitere Beachtung mehr.

⁸² Lauber, *Bildhauerfamilie Ritz*, S. 344, und Josef Lauber und Eduard Wymann, *Die Künstler-Familie Ritz von Selkingen im Wallis*, in 20. *Hist. Neujahrsblatt*, 1914, S. 76 (zit.: Lauber u. Wymann, *Künstlerfamilie Ritz*) reden nur vom Seitenaltar rechts, d. h. auf der Epistelseite. Sie vermuten darin ein Werk des Franz Anton Ritz und zum Teil seines Vaters Jodok, d. h. also der Werkstatt des Jodok Ritz, an welcher der Sohn teilhat. Die etwas unbeholfenen Figuren, welche hinter manchen Werken des Jodok Ritz an Qualität zurückstehen, scheinen diese Vermutung zu bestätigen. Eine Anteilnahme des Jodok Ritz wäre in dem von Lauber, *Bildhauerfamilie Ritz*, S. 344, angegebenen Datum 1747 gerade noch denkbar, da er am 4. April 1747 in Zermatt stirbt (Steinmann, *Ritz*, S. 88). Da der evangelienseitige Altar in Aufbau und Figurenstil dem andern gleicht, kann das von jenem Gesagte auch für diesen gelten, auch was die ungefähre Datierung betrifft. Einen Beleg für das Datum 1747 gibt Lauber nicht an.

⁸³ Steinmann, *Ritz*, S. 37. — Im Figurenstil weist schon gar nichts auf Johann Ritz. Auch kann man sich nicht leicht vorstellen, dass ihm nur der Aufbau des Altares übertragen worden wäre, die Figuren aber einem andern; denn am Ende seiner Laufbahn übertraf sein künstlerisches Ansehen sicher auch jenes des Anton Sigristen. Dagegen war es leicht möglich, dass die Figuren des Jodok Ritz oder seines Sohnes Jodok nicht befriedigten, während in Aufbau und Dekoration ihr handwerkliches Können noch immer Eindruck machte und deshalb berücksichtigt wurde.

⁸⁴ Dass es solche Kombinationen gab, zeigt der Fall Straub-Günther in Grafrath. Dazu siehe Anm. 62 am Schluss.

Gattin Johanna Franziska Ritz gemalt und vergoldet hat⁸⁵ und welcher sich im Jahre 1740 mit Anton Sigristen zu gleichem Tun in Vals aufhält⁸⁶, der Schwager des Jodok Ritz und der Onkel Franz Antons⁸⁷. Es beruht auch nicht auf Zufall, dass der Bruder des Jodok Ritz, Johann Garin, als Pfarrer von Reckingen im Jahre 1737 an einem Kinde des Schreinermeisters Johann Jodok Sigristen als Taufpate gewaltet hat⁸⁸.

Als Arbeitshypothese seien mit dem notwendigen Vorbehalt auch die Hinweise mitgeteilt, welche mit Wahrscheinlichkeit auf eine Abhängigkeit des Reckinger Bildhauers *Peter Lager* (geb. 1714) von Meister Anton Sigristen hindeuten. Nach der Aussage eines alten Mannes von Törbel. soll der Bildhauer des Altars der Kapelle Im Feld der Meister jenes Bildhauers gewesen sein, der den Hochaltar in der Pfarrkirche geschnitzt hat⁸⁹. Dass Anton Sigristen den Altar von Im Feld geschaffen hat, geht aus vorliegender Arbeit hervor (Gw. 14). Der Hochaltar der Pfarrkirche, der um 1745 entstanden sein dürfte⁹⁰, hängt stilistisch allem Anschein nach mit dem für Peter Lager archivalisch gesicherten Hochaltar der Pfarrkirche zu Binn zusammen⁹¹. Doch müsste dieser Sachverhalt in einer speziellen Studie über das Werk Peter Lagers nochmals eingehend überprüft werden.

Wie aber der Hochaltar von Binn selbst zeigt, leben Motive wie die à jour geschnitzten Traubenranken um die Säulen, welche vor allem Anton Sigristen gebrauchte, und die polygonal hervorkragenden Figurenkonsolen, welche er als erster im Oberwallis verwendete, im Werke Peter Lagers in handwerklich starker Vergrößerung weiter⁹².

Die Altäre des Anton Sigristen entstanden wie jene des Johann Ritz und anderer Künstler nicht nur aus der Werkgemeinschaft von Meister und Gesellen oder eventuell von verschiedenen Bildhauermeistern, sondern auch aus der *Arbeitsgemeinschaft* zwischen Bildhauern, Malern und Schreibern⁹³. Neben den bereits namhaft gemachten Bildhauern Ritz, Schmid und Lager, welche als

⁸⁵ Siehe Gw. 2, Anm. 16.

⁸⁶ Siehe Gw. 51 und 53.

⁸⁷ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 70 f.

⁸⁸ Glis, Pfr.-A., 2. Taufbuch 6 b, 1737, 23. Juli « *Maria Magdalena Theresia filia Jodoci Sigristen et A. M. Niederberger. P. P. (Patrini) Ad. R. et excell. D. J. Garinus Ritz S. Theologiae doctor, Dna Maria Theresia Allet* ». (Mitt. H. H. Hans Anton von Roten). Dieser Jodok Sigristen, welcher später als in Brig wohnhaft gemeldet wird (Siehe Anm. 19), gehört also vermutlich der Briger Linie an und dürfte somit ein Bruder des Bildhauers Anton sein.

⁸⁹ Mitt. von H. H. Hans Anton von Roten. — Das Geburtsdatum Lagers nach Adolph Briw, *Reckingen, eine historische Monographie*, in *BWG*, Bd. 7, 1934, S. 14.

⁹⁰ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 36, Anm. 78.

⁹¹ Siehe A. a. O. S. 9 und S. 74, Anm. 42.

⁹² Zusammen mit den derben und ungelinken Figuren ist eine Verwechslung zwischen beiden geradezu unmöglich. Die beiden Motive finden sich in ähnlicher Vergrößerung auch am Hochaltar der Pfarrkirche zu Niederwald, welcher bei einer Bearbeitung des Werkes von Peter Lager auf die Herkunft von diesem Meister zu prüfen wäre.

⁹³ Dazu siehe Steinmann, *Ritz*, S. 38-41.

Mitarbeiter bzw. Schüler in Frage kommen, den Malern Kaspar Leser und Jakob Soliva, welche nachweislich Altäre Sigristens gemalt und vergoldet haben ⁹⁴, vernehmen wir zufällig auch den Namen jenes Schreiners, welcher für den « Altarraumen » des Hochaltars zu Hohenflüh eine Zahlung bekommen hat ⁹⁵ und welchem offenbar auch die beiden andern im Kapellenbuch verzeichneten Beträge für die « glatte Arbeit » an den Seitenaltären erstattet worden sind ⁹⁶. Oft mag auch der Maler der Altarblätter von dem Maler der Altarfassung verschieden gewesen sein. Obwohl manche Sigristen-Altäre Graubündens Gemälde aufweisen ⁹⁷ und solche auch bei seinen Walliser Werken verhältnismässig häufiger vorkommen als in den entsprechenden des Johann Ritz, so sind sie doch im Gegensatz zu den Gemälden der Ritzaltäre kaum einmal signiert. So kennen wir mit Sicherheit nur den Maler des Gemäldes am Altar von Im Feld bei Törbel, Bartholomäus Jachinus aus Macugnaga ⁹⁸. Ob auch Jakob Soliva, von dem Gemälde bekannt sind ⁹⁹, oder Kaspar Leser, dessen Vater für das Kloster St. Gallen Bilder malte ¹⁰⁰, Blätter für die Altäre Sigristens besorgt haben, entzieht sich vorläufig der Kenntnis. Gerade im Hinblick auf Leser ist man nur auf Vermutungen angewiesen ¹⁰¹.

Anton Sigristen steht aber nicht nur in der lokal bedingten Gemeinschaft der Oberwalliser Künstler des 18. Jahrhunderts, sondern wurde auch von der grossen abendländischen Kulturgemeinschaft des alle Lebensbereiche durchdringenden Barock getragen. Die Themen seiner Darstellungen entlehnt er der *Ikonographie* der hohen Kunst. Die Kreuzabnahme auf dem Hochaltar zu Hohenflüh geht zur Hauptsache auf Rubens berühmte Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Antwerpen zurück und wurde ihm ohne Zweifel durch einen Kupferstich vermittelt, deren es von mehreren Stechern gab (Gw. 2). Andere Themen, wie

⁹⁴ Siehe Gw. 2, Anm. 16, Gw. 17, Anm. 51 und 53 zu Kaspar Leser, Gw. 3, Anm. 41 und Gw. 17, Anm. 52.

⁹⁵ Siehe Gw. 2, Anm. 15.

⁹⁶ Siehe Gw. 10, Anm. 26 und Gw. 11.

⁹⁷ So der Valser Hochaltar Gw. 17, der Lumbreiner Hochaltar Gw. 20, die Seitenaltäre zu St. Sebastian Igels Gw. 22 u. 23. Nur Plastiken zeigen der Johannes von Nepomuk-Altar zu Vals Gw. 18, der Rosenkranzaltar von Obersaxen zu Schindellegi Gw. 3, der Hochaltar von St. Sebastian zu Igels Gw. 21.

⁹⁸ Siehe Gw. 14, Anm. 43.

⁹⁹ Beispielsweise an den Seitenaltären der Kapelle St. Anna zu Trun, wo er signiert hat. Siehe Poeschel, *Graubünden IV*, S. 428.

¹⁰⁰ Stiftsarchiv St. Gallen D 887 (Ausgabenbuch des Fürstabtes Leodegar Bürgermeister electi 1669) Ausgaben insgesamt. 1700: « Item Lesser undt Hersche von unterschiedlichen Malereien 94 (Gulden) 12 (Kreuzer) .. item dem Lesser umb gmähl (Gemälde) auf Glas geben 42 (Gulden) 12 Kreuzer ». Mitt. von H. H. Stiftsarchivar Paul Stärkle. Zu Leser, Vater und Sohn, siehe Steinmann, *Ritz*, S. 70.

¹⁰¹ Man denkt etwa an die Gemälde der Seitenaltäre der Pfarrkirche Igels aus der Ritzwerkstätte, da sich Kaspar Leser mit seiner Frau 1723 hier aufhält, in erster Linie wohl um die Altäre zu fassen. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 70, Anm. 13 und S. 163 f. Ferner an die Gemälde auf dem evangelienseitigen Altar zu Niederwald und dem epistelseitigen Altar von Blitzingen.

«Moses mit der ehernen Schlange» und «Abraham opfert Isaak» als Antitypen zur Kreuzigung Christi, ebenfalls auf dem genannten Hochaltar dargestellt, leiten ihren Ursprung indirekt von der im 15. Jahrhundert durch Holzschnitte besonders verbreiteten «Biblia pauperum» (Armenbibel) her, deren Darstellungen auch im katholischen Europa des 17. Jahrhunderts verbreitet waren¹⁰². Als Vorbilder für seine Vesperbilder¹⁰³ dienten ihm offensichtlich spätgotische Typen des 15. Jahrhunderts, wie sie allgemein verbreitet waren und teilweise auch im Wallis noch erhalten sind¹⁰⁴.

Abgesehen von einer derben Pietà kamen die genannten Themen bei Johann Ritz und seiner Werkstatt plastisch nicht zur Darstellung¹⁰⁵. Auch die Gegenüberstellung von Christus auf einer Seite des Gesimses und Johannes dem Täufer, der auf Christus zeigt, auf der andern bei einem Seitenaltar in Zeneggen (Gw. 4), die entsprechende Aufstellung der Jungfrau Maria und des Verkündigungse Engels auf dem Altar der Kapelle Im Feld bei Törbel (Gw. 14), die Beschneidung des Herrn an einem Seitenaltar zu Hohenflüh (Gw. 11), die ikonographisch merkwürdige Verbindung von der Verkündigung des Engels und der Weissagung des Simeon am zweiten Seitenaltar zu Hohenflüh (Gw. 10) oder der Gute Hirt in Gestalt eines Ecce Homo gegenüber dem Verlorenen Sohn scheinen in der Walliser Barockplastik durch Anton Sigristen erstmals dargestellt worden zu sein.

Mag unser Meister im grossen Strom der europäischen Stilentwicklung seinem provinziellen Standort gemäss eher ein Getriebener als ein Treibender gewesen sein, in seinem lokalen Wirkungskreis geht er mit seinem Stil und seiner Ikonographie den andern voran. Bezüglich der letztern hat er dem Wallis mehr geschenkt als Johann Ritz, welcher seine Themen grösstenteils in seiner Heimat vorgebildet fand¹⁰⁶.

Als am 19. September 1745 der «angesehene, rechtschaffene und erfahrene Meister Anton Sigristen, Bildhauer von Brig», auf dem Friedhof von Oberwald im Goms, wo er einst den Taufbrunnen geschnitzt hatte, als Junggeselle begraben wurde¹⁰⁷, verlor das Oberwallis einen seiner grössten barocken Bildhauer. Nach ihm brachte es nur noch schwache und unselbständige Epigonen hervor, welche sich in ausgefahrenen Geleisen tot liefen. Peter Lagger gehört als der bekannteste zu ihnen. Dafür vermochte ein Bündner den Stil nochmals voranzutreiben und in seinem Oberland eine fruchtbare Tätigkeit zu entfalten,

¹⁰² Siehe Gw. 2, Anm. 28.

¹⁰³ Auf dem Altar zu Ritzingen Gw. 12 und Tafel 6, ferner Gw. 25.

¹⁰⁴ ZB, die spätgotische Pietà, welche früher unter dem Baldachin des Hochaltars zu Hohenflüh stand und seit der Renovation von 1938 über dem Kirchenportal der Pfarrkirche Mörel. Siehe Gw. 2, Anm. 22 und 23. Vergl. auch Steinmann, Ritz, S. 107: Pietà auf dem Schmerzensmutteraltar zu Glis.

¹⁰⁵ Siehe Steinmann, Ritz, S. 107: Pietà in der Wandfluhkapelle, Bürchen.

¹⁰⁶ A. a. O. S. 29 f. und S. 43-45.

¹⁰⁷ Siehe Gw. 1, Anm. 3. — Nirgends finden sich Anhaltspunkte, dass Anton Sigristen verheiratet gewesen wäre und Kinder gehabt hätte. Vergl. Anm. 20.

der Bildhauer Placidus Schmid von Disentis, welchen die Kirchleute von Ernen 1758 zur Errichtung ihres Hochaltars verpflichteten und welcher in dem 1761 vollendeten Werk ¹⁰⁸ dem kunstliebenden Gommer Volk gleichsam ein Denkmal zum Dank dafür errichtete, was er und seine Bündner Heimat vom Wallis und seinen kunstschaaffenden Söhnen empfangen hatte.

¹⁰⁸ Siehe Anm. 51 und 60.

Stil und Gesamtwerk

A. Drei archivalisch gesicherte Werke und ihr Stil

1) Oberwald (Goms), Pfarrkirche, Taufbrunnen, datiert 1725¹, Taf. 2.

Seine Errichtung hängt mit der Gründung des Rektorats im gleichen Jahre zusammen². Laut Nekrolog vom 19. September 1745 im Totenbuch des Pfarrarchivs hat der hier verstorbene Meister Anton Sigristen, Bildhauer von Brig, ihn einst errichtet³. Da die 1710 gebaute Kirche⁴ vor 1725 kaum einen Taufstein besass⁵, muss man annehmen, dass auch das kelchförmige Becken aus Giltstein zusammen mit dem holzgeschnitzten Aufsatz entstanden ist, obwohl es mit dem gleichmässig gerippten Wasserbehälter in seiner renaissance-mässigen Gestalt im 17. Jahrhundert verständlicher erscheinen würde⁶. Es ist wahr-

¹ Das Datum ist an der Stirnseite der achteckigen Steinplatte zwischen dem Taufbecken und dem hölzernen Aufsatz in schönen, grossen Zahlen eingraviert.

² Dionys Imesch, *Die Gründung der Pfarreien, Pfründen und frommen Stiftungen des Oberwallis*, in *BWG*, Bd. 3, 1907 (zit.: Imesch, *Pfarreien*), S. 250: « Von Obergesteln abhängig war das seit 1725 gestiftete Rektorat in Oberwald (Auffindung des hl. Kreuzes), das 1767 zu einer Pfarrei umgewandelt wurde ».

³ Oberwald, Pfr.-A., D 2, Taufbuch: *Praemissa confessione et sacro Viatico sumpto nec non extrema unctione inunctus pie in D(omi)no obiit honestus probus ac peritus Magister Antonius Sigristen Sculptor Brigas qui olim hic baptisterium arte sua fecit cuius corpus sequenti die in coemeterio S. Eccl(es)iae S. Crucis depositum est*. 19. Sept 1745.

⁴ Datum am Schlussstein des Chorbogens der Kirche. Vergl. Steinmann, Ritz, S. 139, Anm. 215.

⁵ Das Taufregister (Pfr.-A., D 2) beginnt am 16. Oktober 1725, also im Jahr der Rektoratsgründung. Vergl. Anm. 2. Vorher wurden die Leute in Obergesteln getauft.

⁶ Vergl. Josef Braun, *Das christliche Altargerät*, München, 1932, Abb. 408 (Leuchter), Abb. 489 (Weihwasserbehälter), Abb. 546-547 (Rauchgefässe), Abb. 210 (Ziborium).

scheinlich, dass auch Anton Sigristen diese leichte Steinmetzarbeit besorgt hat, zumal im Nekrolog einfach vom Taufbrunnen (*baptisterium*) die Rede ist⁷, und wir auch von andern Holzbildhauern, z. B. Johann Ritz, Steinmetzarbeiten kennen⁸. Den Übergang vom kreisrunden steinernen Unterbau zum hölzernen Aufbau vermittelt eine achteckige Steinplatte mit der Jahrzahl 1725. Der geschnitzte Aufbau besteht aus einem achteckigen Tabernakel als Kuppe für das Taufbecken und einem darauf ruhenden Säulenbaldachin. Die Türe der vorspringenden Tabernakelfront ist mit einem Relief geschmückt, welches zeigt, wie Christus seine Jünger in alle Welt sendet. Seine Worte: «*Baptizantes eos in Nomine PATRIS et FILII et SPIRITUS SANCTI*» stehen darüber auf der Kartusche im überhöhten Giebel, welcher aus zwei doppelt geschweiften Voluten gebildet wird. Die Kartusche selbst ist von einer Muschel bekrönt und von bewegten rollwerkartigen Voluten umrahmt, deren Ränder verdickt sind und aus denen Akanthusblätter hervorspriessen. Die rückwärtsspringenden Felder des dreiachsigen Risalits sind mit Reben behangen. Auf vier Volutenkonsolen, welche, von je zwei Reihen lorbeerähnlicher Blätter gesäumt, den Tabernakel umkreisen, schrauben sich die vier von Reben umrankten Säulen empor und tragen vermittels zweier Engelsköpfe, bzw. zweier Voluten, einen reich bewegten Baldachin aus kräftigem Rollwerk. Sein Giebelfeld wird von einer Kartusche ausgefüllt, welche ähnlich gebildet ist wie die untere. Darauf stehen die Worte: «*HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS IN QUO MIHI BENE COMPLACUI* Math 17 », welche Gottvater bei der Taufe Christi im Jordan gesprochen hat. Er selbst erscheint auf dem Giebel des Baldachins in Halbfigur mit wehen- dem Mantel auf Wolken und untermalt seine Worte mit einer Gebärde auf den Sohn hin. Dieser steht unter dem Baldachin und empfängt von Johannes die Taufe, während die Heiliggeisttaube über den beiden aus einem Wolken- und Strahlenkranz herabschwebt.

Christus und *Johannes* sind hochgewachsene Gestalten mit schlanken, fein durchgebildeten Gliedern und kleinen Köpfen. Beinahe unmännlich weich und zart erscheinen die Körper. Dazu passen auch die edlen längsovalen Gesichter, welche von den ruhigen Wellen des Haares umflossen und von einem spitz zulaufenden Bart umrahmt werden. Die kleinen Augen unter hochgezogenen Brauen und der kleine Mund erhöhen den vornehmen, beinahe fraulichen Ausdruck der Gesichter. Christus und Johannes bewegen sich ruhig und natürlich. Jener steht frontal mit leicht gesenktem Kopf und nach hinten abgesetztem Spielbein in einer Gebärde der Ergebung neben Johannes.

⁷ Siehe Anm. 3. Im Gegensatz dazu wird der Aufsatz aus Nussbaumholz vom steinernen Taufbecken in Münster (Goms) ausdrücklich unterschieden: Archiv Jean de Kalbermatten, Liber D S. 108: «*Mon(aste)rij 1698 29 martij in Ecclesia parochiae... lapidi (sic) Baptisterij imponebatur ex nuco pallium insigne...*» (Diese Notiz verdanke ich H. H. Hans Anton von Roten). Das Becken wird einfach Stein genannt, und Baptisterium bedeutet den ganzen Taufbrunnen. Pallium bedeutet Mantel, Decke.

⁸ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 45, S. 100 und S. 103 f.

Dieser kniet mit einem Bein auf einer Bodenschwelle und giesst, Christus zugewendet, das Wasser mit der Rechten über den Täufling, während die Linke den Kreuzstab umfängt. Gegenüber den knorrigen und kernigen Berglern mit den zugleich präziös verschraubten und in Kurven schwingenden Körpern, den gespreizten Bewegungen von Händen und Füßen eines Johannes Ritz⁹ wirken diese Gestalten wie geschmeidige Höflinge, welche sich massvoll und in ruhiger Eleganz zu bewegen wissen. Selbst der Lendenschurz Christi und das Kamelhaarkleid des Johannes wirken mit den gekräuselten Säumen und den unruhig bewegten Binnenflächen zierlich und fein. Von einer höfischen Anmut und Zartheit ist auch *Gottvater*. Ein reich gekräuselter Bart wallt auf die Brust herab, und lockiges Haar umrahmt das Antlitz wie eine kunstvolle Perücke. Im Gegensatz zur ruhigen Haltung und Gebärde flattert der Mantel wie vom Sturmwind gepackt gleich einer Fahne auf die Seite und bläht und überschlägt sich willkürlich und launisch. Auch Johann Ritz gestaltete das Motiv des von oben erscheinenden Gottvaters¹⁰. Aber dort fliegt der Mantel in einheitlichem und energisch drängendem Zug auf die Seite, und zum Mantel im Gegensinn weht auch der Bart in einer rational nicht verständlichen Richtung. Die beiden *Engelsköpfe* über den Kapitellen der vordern Säulen sind in einem etwas breitem Oval als die andern Köpfe geschnitten. Ein lockiger Haarschwall umspielt das Antlitz mit den ernst blickenden Augen und dem kleinen etwas nach vorn gestülpten Mund. Am *Relief* der Tabernakeltüre wiederholen sich in den Gestalten die Körperverhältnisse und die ruhigen Gebärden der obern Figuren. Obwohl durch verschiedenen Haar- und Bartwuchs einzelne ikonographische Typen sogleich erkenntlich sind, wie Christus, Petrus, Paulus und Johannes, so bleibt der etwas seelenlose Gesichtsausdruck bei allen ziemlich gleich. Der geringen Grösse der Figuren entsprechend sind die Gewänder etwas summarisch behandelt. Die Tuniken fallen zwischen den Beinen in langen Zugfalten zu Boden und legen sich in spiegelglatten und breitgerundeten Flächen eng um das vorgeschobene Spielbein. Nur an den Ärmeln senkt und hebt sich der Stoff in unregelmässigen, unruhigen Konturen. Christus trägt seinen Mantel beinahe wie eine Glockenkasel, wobei der Stoff Schultern, Brust und Arme bedeckt und von zuckenden, teilweise lanzettförmigen Faltengruben belebt ist. Petrus trägt seinen Mantel von einer Schulter quer hinunter über den Leib und unter dem andern Arm hindurch geführt. Dabei zieht sich ein gerundeter Faltengraben ununterbrochen dem obern Saumumschlag entlang, während der untere Saum sich leise wellt, die Binnenflächen sich aber in grossen, scharf aufeinanderstossenden Stegen und Furchen über dem Spielbein stauen. Ähnlich ist der Mantel diagonal um den Körper des hl. Paulus geführt, nur bedeckt er den gesenkten linken Arm

⁹ A. a. O. S. 46-61.

¹⁰ A. a. O. S. 106 f. und Tafel 8.

und beginnt unter dem andern Arm in horizontaler Richtung um die Hüften zu rotieren und sich herauszubauschen. Der herunterhängende Teil des Mantels löst sich zu malerisch verschwommenen Wellen auf.

Die Fassung des Taufbrunnens wurde, nur teilweise der ursprünglichen entsprechend, wahrscheinlich 1923 erneuert ¹¹.

2) *Hohenflüh* bei Mörel, Kapelle der Schmerzhaften Mutter, *Hochaltar*, 1732 von Anton Sigristen geschnitzt ¹², 1733-1734 von Hans Kaspar Leser gefasst ¹³, Taf. 3.

Das Kapellenbuch von Hohenflüh berichtet ausführlich über den Bau der neuen Kapelle seit 1726 und deren Ausstattung. Darnach erhielt « Meister Antoni Sigristen zu brigt », wie es im Vertrag ausbedungen worden war, im Jahre 1732 18 Dublonen und dazu 2 Dublonen Trinkgeld ¹⁴. Den « Altarraahmen », d.h. die gewöhnliche Schreinerarbeit besorgte ein « Christen Schwöry » ¹⁵. 1733 wurde mit dem Maler « Hanns Casper » (scil. Leser) vertraglich abgemacht, dass er den Altar um 42 Dublonen malen und « übergülden » soll, dazu aber Farben, Gold und alles zum Fassen Notwendige selbst beschaffen muss. Auch

¹¹ Aus diesem Jahre stammt auch die schlechte Fassung der Altäre, die an den Figuren des Hochaltars 1948 entfernt wurde. Die Jahrzahl dieser « Renovation » steht auf dem Rosenkranzaltar. Siehe Steinmann, Ritz, S. 141 mit Anm. 221. Zur schlechten Neufassung von 1923 passen die gelblich marmorierten Säulenschäfte des Taufbrunnens. Dagegen entspricht die Fassung der Figuren mit vergoldeten Mänteln und rotasierten und grünen Futterern wohl der ursprünglichen Fassung. Dazu vergl. Steinmann, Ritz, S. 72-74.

¹² Mörel, Pfr.-A., G. 5, Kapellenbuch von Hohenflüh (früher im Gemeindearchiv Bitsch): « Der grosse Altar gemacht durch den Meister Antoni Sigristen zu brigt nach lauth dem Merckt 18. Dubel und trinckgelt 2. Dubel [sic] ». Einige Seiten weiter: « Volgett hie unden was der gross Altar in der Capellen der schmerzhaften Mutter Gottess bey den hoo flienen zu machen im Jahr 1732 gekostet hatt. Erstlich dem Bildthauwer gegeben Dubel 18. — und trinck gelt Dubel 3. — [sic]. Item die rechnig uff zu richten den selben mitt andern kosten tragt Kronen 6 ½. Der bildthauwer ist bezahlt worden ».

¹³ A. a. O. (anschliessend): Hernach ist ein Merckt geschehen Im 1733 Jahr den [Lücke] mitt dem Mahler Hanns Casper [scil. Leser], dass er denselbigen mahlen und übergülden solle auff dass sauberste, undt schönste alss sein kann, undt soll er Mahler dartzu thun undt bezahlen alles gold undt farben, undt alles und jedes was er dartzu wirdt vonnöthen haben in seinem eignen kosten undt mitt seinem eignen geld, undt ist ihm für sein lohn für alles undt jedes ingerechnet versprochen worden nemblich Dublonen 42. Dico zwey undt vierzig Dublonen, hat ein trinckgeldt erfordern wollen so in denen 42 Dublonen solle inbegriffen sein. sein bezalung des Mahlers [sic] besagter 42 Dublonen solle sein ein viertel an bargeldt, ein viertel an geldtschulden und die zwey andre viertel an werth, oder werthschulden, darby seindt gewesen die hochgelehrten, undt woll ehrwürdigen Herren, Herr Görtchen Pfarhern zu Mörill, undt herr Hotzs Caplan doselbst ». — Dass es sich bei diesem Fassmaler um Johann Kaspar Leser handelt, der sich mit Anton Sigristen 1740 auch in Vals aufhält (Siehe Gw. 17, Anm. 50), dürfte ausser jedem Zweifel stehen. Sein Wirken lässt sich in Wallis, Graubünden und Uri auch sonst mehrmals nachweisen. Siehe Steinmann, Ritz, S. 70 f. — « Mahler Johannes Caspar » wird er auch in Andermatt genannt. Siehe Anm. 20.

¹⁴ Siehe Anm. 12.

¹⁵ Kapellenbuch von Hohenflüh, a. a. O.: « Dem Christen Schwöry für den grossen Altar Rammen [sic] zu machen geben 4 Pfund... »

das Trinkgeld ist im Preis inbegriffen ¹⁶. So kostet die Fassung des Altars mehr als das Doppelte der Bildhauerarbeit. Ein Viertel der Summe soll Leser in Bargeld bekommen, ein Viertel bleibt als Geldschuld bestehen, die zwei andern Viertel werden ihm als Wert (Naturalien) oder Wertschulden gutgeschrieben ¹⁷. So bezog er von verschiedenen Leuten Korn, Weizen, Erbsen, Hauskäse, Speck, Butter, Weizenbrot, Eier, Wachs, Wolle, Werg, Fleisch, Wein und eine Ziege ¹⁸. Nach Vollendung der Arbeit zahlte ihm Meier Peter Walker im Jahre 1734 für den Hochaltar samt Trinkgeld tatsächlich 53 Dublonen ¹⁹. Daneben erhielt die Frau des Malers, Franziska Ritz, welche dem Gatten bei der Arbeit half ²⁰, als Trinkgeld einen Fingerring, einen Rosenkranz, Rosenkranzkrallen, Geld und Butter ²¹.

Der Altar erhebt sich als zweigeschossige *Säulenarchitektur* besonderer Art. Jedes Geschoss ist nämlich als Bühne gebaut, auf welcher sich unten das Drama der Kreuzabnahme und oben der Tod Christi am Kreuz abspielt. Im untern Geschoss umstellen auf jeder Seite je drei gewundene, von Weinreben umrankte Säulen auf Postamenten so in die Tiefe gestaffelt den Bühnenraum, dass die vorderste Säule jeweils in eine mittlere Achse, die zweite in eine äussere und die hinterste Säule in eine innere zu stehen kommt. Auf den Säulen ruhen frontal gestellte Gebälkabschnitte. Der vorderste Gebälkabschnitt stösst unmittelbar an den zweiten. Dieser ist mit dem hintersten durch ein schräg einwärts laufendes Gebälk verbunden. Ebenfalls verbindet ein Gebälk die beiden hintersten Säulen über die Bühne hinweg. Während die Frieze der frontalen Gebälkabschnitte über den Säulen mit Puttenköpfchen besetzt sind, hängen in den schrägen Verbindungsstücken Fruchtbündel und Stoffdraperien. Stoffdraperien zieren auch die Stirnseite des Bühnenbodens. Die Bühne ist mit einem trapezförmigen, flachen Dach bedeckt, welches an der Front mit einer Reihe von

¹⁶ Siehe Anm. 13.

¹⁷ Siehe Anm. 13.

¹⁸ Mörel, Pfr.-A., D 156, betitelt: «*Folgt wass H. Meyer Peter Walcker dem Herr Mahler für den grossen Altar zen hohen flüenen bezalt und gegeben hat laut dem merckt der 42 Dublonen, Anno 1734*». — Dann folgen die Naturalwerte.

¹⁹ Kapellenbuch von Hohenflüh, a. a. O.: «*Den grossen Altar ze Hoflüen zu übergilden hab ich dem H. Mahler Hans Caspar bezalt mit sambt dem Trinkgelt nemblich Dublonen 53*». — Diese Notiz findet sich ziemlich am Anfang vor den in Anm. 12 und 13 wiedergegebenen. — Über die Jahrzahl 1734 siehe Anm. 18. Die Nachrichten klingen widerspruchsvoll.

²⁰ A. a. O. (anschliessend an die in Anm. 13 wiedergegebenen Notizen): «*Nemblich beyde den altar zu machen undt zu mahlen oder vergülden*». — Dass Lesers Gattin, Johanna Franziska Ritz, bei der Arbeit geholfen hat, geht auch aus einer Notiz in Andermatt hervor. Andermatt, Pfr.-A., B 7 (in A 5 eingebunden), Annalistische Notizen: «*Anno 1727... kostet 51 gl.:... ohne die taffel für den Mahler Johannes Caspar undt seine Ehefr. Anna Francisca welche ungefehrt 19. oder 20. tag daran gearbeitet haben*». Vergl. Steinmann, Ritz, S. 8 und S. 70 f. — Siehe auch Anm. 21: Von der Gattin des Malers ist ausdrücklich die Rede.

²¹ Kapellenbuch Hohenflüh (anschliessend an die in Anm. 19 wiedergegebene Notiz über den Maler Hans Caspar): «*Auch des mahlers frau fürs trinkgelt gegeben ein fingerring um 3 Pf., Item ein Rosenkrantz umb 1 ½ Pf., Item zwei kleine bettine Corallen [= Rosenkranzkrallen] 20 bz [= Batzen], Item an Gelt bz 20, Item an ancken [= Butter] nach der rechnung noch für bz 19 ½*».

Rebblättern gesäumt und auf Akanthusblättern und Rollwerk abgestützt ist. Auf dem ersten Geschoss erhebt sich das ähnlich in die Tiefe gebaute zweite Geschoss. Dabei bildet das Dach des ersten den Bühnenboden des zweiten. Diesmal umgrenzen nur vier gewundene Säulen den nach rückwärts sich verengenden Bühnenraum. Distelige Akanthusranken umwachsen die Säulenschäfte. Auf den Säulen selbst ruhen wiederum frontale Gebälkabschnitte, welche ähnlich wie im ersten Geschoss durch andere verbunden sind. Zudem ist die Rückwand mit zwei nach unten verjüngten und durch einen Balken verbundenen Pilastern belegt, zwischen welche Draperien gespannt sind. Ein geschweiftes Dach wölbt sich wie eine Halbkuppel über die Bühne und ist mit einem aus Akanthus und Rollwerk gebildeten First bekrönt. Scharf geschnittene, distelige Akanthusranken, von einer mehrfach gebrochenen, dickgeränderten Innenborde durchzogen, säumen die Flanken beider Geschosse. Vor der Sockelzone des untern Geschosses und über diese emporragend ist gleichsam als Vorbühne ein Thronbaldachin für die Schmerzhafte Mutter von Hohenflüh errichtet. Die jetzige Figur steht erst seit der letzten Renovation im Jahre 1938 hier²² und verdrängte eine spätgotische Pietà, welche vermutlich schon die alte Kapelle schmückte und wahrscheinlich als verehrtes Heiligtum am neuen Barockaltar von 1732 unter der Kreuzigung und Kreuzabnahme einen sinnvollen Platz erhielt²³. Maria thront mit dem toten Sohne im Schoss vor einer halbrunden Nische. Diese ist mit einer Draperie behangen, von seitlich aufsteigenden Voluten gehalten und von einer Muschel und Rosengirlanden bekrönt. Die Voluten sind mit Blattgirlanden belegt. Darüber schweben, Kopf gegen Kopf, zwei Kinderengel und fügen die Enden der Lendentüchlein zu einem schirmenden Baldachin über der Gottesmutter zusammen. Zu beiden Seiten der Nische halten

²² Vorher befand sie sich laut Mitt. von H. H. Pfr. Robert Zimmermann in einer Gemäldekammer des Pfarrhauses. — Da auch diese Pietà genau in die Nische passt und in den Falten manche Anklänge an den Faltenstil Sigristsens zeigt, fragt man sich, ob es sich nicht um eine Pietà handelt, die von Sigristen an Stelle der alten spätgotischen für diesen Altar geschnitten worden und später wieder mit jener vertauscht worden ist. Für eine Sigristenmadonna erscheint sie allerdings zu gedrungen und das Gesicht zu derb im Vergleich zur Pietà auf dem Altärchen von Ritzingen (Gw. 12, Taf. 5). Um die Frage besser abklären zu können, wäre eine Untersuchung an Ort und Stelle notwendig gewesen, was uns nicht mehr möglich war. Auf Grund der Photo wagen wir nur diesen vorsichtigen Hinweis zu geben. Auch die etwas patzige Neufassung verwischt den ursprünglichen Eindruck.

²³ Die spätgotische Pietà, welche bis 1938 die Nische füllte und auf einer frühern Photographie (im Besitze von Prof. Dr. A. Carlen, Brig) in ihrem unrestaurierten Zustand sichtbar ist, wurde nach ihrer Entfernung in eine Nische über dem Kirchenportal von Mörel gestellt. Bei diesem Anlass wurden die abgebrochenen Füße Christi ergänzt und die Fassung erneuert. Auch sie passte genau in die Nische und wirkte zierlicher als die jetzige. Entweder wurde sie von der alten Kapelle in die barocke übernommen, oder, wenn die in Anm. 22 angedeutete Vermutung recht behalten sollte, aufbewahrt und erst später wieder an ihren Ehrenplatz erhoben. Dass vor der jetzigen barocken Kapelle an gleicher Stelle eine ältere existierte, geht aus dem Bauvertrag vom 29. Juni 1726 hervor: *« Es sollen auch zwei porten gemacht werden, die grosse von Nüvem, die mindere aber soll von der alten capellenport gemacht werden, allein anderst und besser formiert und geschnitten »*. Siehe Zimmermann, Hohenflüh, S. 74. Dazu vergl. Einleitung, Anm. 6.

schlanke, tänzerisch verschraubte Leuchterengel die Ehrenwache²⁴. Auf dem Torbogen zur Seite des ersten Geschosses steht evangelienseitig der Gute Hirt, durch das wiedergefundene Lamm in seinen Armen und einen Schultermantel als solcher gekennzeichnet. Sonst aber trägt er wie ein Ecce-Homo Dornenkrone und Lendenschurz²⁵. Die Worte auf der Kartusche der Konsole: «*VENITE AD ME OMNES*», erläutern die Bedeutung der Figur. Dem Guten Hirten gegenüber steht auf dem andern Torbogen nicht ohne symbolische Beziehung zu ihm der Verlorene Sohn als Schweinehirt von einem Schwein begleitet. Die Worte auf der Kartusche: «*IBO AD PATREM MEUM*» drücken die Sehnsucht des Reumütigen nach seinem Vater aus. Guter Hirte und Verlorener Sohn verkünden als Gleichnisse Gottes Barmherzigkeit zu den Sündern und diese offenbarte sich vor allem im Erlöser, in dessen Gestalt der Gute Hirt erscheint. Durch diesen ist auch die Beziehung zur Kreuzabnahme in der Mittelbühne ausgedrückt, wo der bekehrte Hauptmann eben sein Bekenntnis zum Gottessohn ablegt. Auf der Bühne des zweiten Geschosses hängt *Christus am Kreuz* zwischen Maria und Johannes im Vordergrund und zwei hl. Frauen im Hintergrund, einer aufrechten und einer knieenden, der hl. Magdalena²⁶. In Zahl und Anordnung entsprechen die vier Personen den Säulen des Geschosses. Zu beiden Seiten desselben stehen auf dem Gesims über den Säulen des ersten Geschosses, gleichsam als ihre formale Verlängerung, *Moses* mit der erhöhten ehernen Schlange und *Abraham*, welcher Isaak zu opfern im Begriffe steht. Kinderengel fliegen von oben zu den beiden Männern herab. Durch ihre Flugrichtung und Gebärde ziehen sie die Schräglinie zur obern Gesimsflanke zu Ende, welche von der untern her durch Moses und Abraham begonnen ist. Dadurch vollzieht sich der Übergang von Geschoss zu Geschoss in einer Horizontale und Vertikale versöhnenden Schrägen. Die thematische Zuordnung von «*Erhöhung der ehernen Schlange*» und «*Opfer Abrahams*» zur Kreuzigung als deren Vorbilder aus dem Alten Testament geht indirekt auf die im Spätmittelalter, seit ca. 1430 besonders als Blockbuch in

²⁴ Sie standen laut Mitt. von H. H. Pfr. R. Zimmermann immer da. Auf der in Anm. 23 genannten Photo fehlen sie. Sie wurden aber offenbar wie die Altargeräte nur beim Photographieren auf die Seite gestellt, um den Aufbau sichtbar zu machen. Übrigens bekennen sie sich schon durch ihre Gesichter zur Familie des Anton Sigristen.

²⁵ Diese ikonographisch interessante Darstellung kommt offenbar in der Spätgotik auf. Aus dieser Zeit sind uns Gut-Hirt-Darstellungen bekannt, bei welchen Christus nicht die Dornenkrone, aber die fünf Wunden und an Stelle eines Lendenschurzes eine Tunika trägt. So auf einem niederländischen Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jh. in der Breslauer Stadtbibliothek. Siehe Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst* (Hiersemanns Handbücher, Bd. 10), Leipzig, 1926, S. 17 f. — Verwandt mit diesem Holzschnitt ist ein kolorierter Frühdruck in der Stiftsbibliothek St. Gallen aus dem 15. Jh. und mit der fast gleichen Beischrift versehen: «*Durch das liden miner grossen tieffen wunden han ich das verloren Schaufe [sic] wider funden*». Siehe Adolf Fäh, *Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts)*, herausgegeben von Paul Heitz, Strassburg, 1906, S. 9, Nr. 6 (Tafel).

²⁶ Aus ihrer traditionellen knieenden Haltung und den auf die Schultern herabfliessenden Haaren schliessen wir auf sie. Vergl. etwa die Kreuzigung Giottos in der Arenakapelle zu Padua.

vielen Ausgaben verbreiteten Armenbibel (*Biblia pauperum*) zurück²⁷. Da ihre Typologie auch im 17. Jahrhundert, beispielsweise in der Rubenswerkstatt bekannt war, hat sie Sigristen möglicherweise durch Stiche aus dieser Zeit kennen gelernt²⁸. Jedenfalls zeigen die Darstellungen Sigristens gegenüber jenen in den Handschriften des 15. Jahrhunderts eine Verminderung der Personen, bzw. Tiere²⁹. Dass Anton Sigristen, wie vor ihm auch Johann Ritz³⁰, tatsächlich Stiche nach Rubensgemälden als Vorlagen benützt hat, beweist die grosse *Kreuzabnahme* des ersten Geschosses. An das Kreuz sind zwei Leitern angelehnt, eine von hinten und eine von vorn. Josef von Arimathäa und Nikodemus stehen auf ihnen³¹. Der erste lehnt sich von hinten über den Querbalken des Kreuzes und lässt den Leichnam mit Hilfe eines Tuchstreifens herabgleiten, während der zweite auf der Leiter vor dem Kreuze sachte herabsteigt, indem er sich mit der Rechten am Kreuze hält und mit der Linken Christus am linken noch emporragenden Arm fasst. Der Leichnam sinkt mit herabhängendem Haupt und rechtem Arm Johannes in die Arme, der sich der Last entgegenstemmt. Mit sehnsüchtig ausgestreckten Armen und schmerzlich bewegtem Antlitz erwartet Maria zur Rechten des Kreuzes den Sohn. In ähnlicher Gebärde stehen zwei Frauen zu beiden Seiten hinter dem Kreuz. Gegenüber Maria aber weist der Hauptmann mit dem Schwert auf Christus und bezeugt dessen Gottheit. Die Gruppe Christus, Johannes und Maria ist in Gebärde und Stellung von der berühmten Kreuzabnahme Rubens in der Kathedrale zu Antwerpen übernommen, welche in Kupferstichen verbreitet war³². Selbst-

²⁷ Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 5e édit., Paris, 1949, S. 237, Anm. 2. Vergl. Henrik Cornell, *Biblia Pauperum*, Stockholm, 1925, Tafel 10, 17, 19, 39, 53, 63.

²⁸ Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, 2e édit., Paris, 1951, S. 337 und S. 342-344. — Vergl. Hans Engelhardt, *Der theologische Gehalt der Biblia Pauperum* (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 243), Strassburg, 1927, S. 96-99.

²⁹ Vergl. Cornell a. a. O.: Moses befindet sich immer in Begleitung anderer Personen und Tote liegen um ihn herum. Beim Opfer Abrahams ruht Isaak meistens auf einem Altar. Engel und Widder sind sichtbar.

³⁰ Siehe Steinmann, Ritz, S. 45 Anm. und S. 50 f.

³¹ Wenigstens entspricht die Stellung des Josef von Arimathäa (bildrechts) einer seit dem 13. Jh. (Duccio, Museo dell'Opera del Duomo, Siena) bestehenden ikonographischen Tradition. Er reicht von einer Leiter herab den Leichnam, Maria umfängt diesen liebkosend am Haupt und Johannes umfasst ihn an den Hüften und Knien. Die Stellung des Nikodemus wechselt. Bei Duccio löst er die Nägel der Füße. Bei Antelami (Dom zu Parma) löst er den Nagel der linken Hand. Bei Simone Martini (Museum Antwerpen) bemühen sich Joseph v. A. und Nikodemus, beide auf Leitern stehend, um den Leichnam. Siehe Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1916, S. 467-488.

³² Adolf Rosenberg, P. P. Rubens, *Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst)*, Stuttgart und Leipzig, 1905, Abb. S. 61. — Von dieser Kreuzabnahme besitzt beispielsweise das Kupferstichkabinett Basel folgende Stiche: Lucas Vorsterman, 1620, 44 cm breit, 58,6 cm hoch (Plattengrösse), seitenverkehrt. — Cornelis Galle, 19,3 cm breit, 27,9 cm hoch (Plattengrösse), gleichseitig. Beide Stiche sind ohne Inventarnummer in der Rubensschachtel aufbewahrt. (Mitt. v. Frau Dr. Margarete Pfister-Burkhalter). — Bei Rubens können die beiden Männer zuoberst auf den Leitern nicht wie bei Sigristen mit Josef v. A. und Nikodemus identifiziert werden.

verständlich beschränkt sich die Kopie nur auf das Motiv. Gesicht und Körper Sigristen haben nichts mit denen von Rubens gemein. Der Vergleich zwischen Vorlage und «Kopie» veranschaulicht auch den qualitativen Abstand, der Sigristen vom Titanen Rubens trennt. Bei diesem überzeugt die «Kausalität der Bewegung», ihre Folgerichtigkeit bis in die letzte Faser, wie etwa das Gewicht des zusammengesunkenen Leichnams auf Johannes lastet. Bei Sigristen ist die Kraftlosigkeit des Leichnams und die Anstrengung des Johannes nicht bis ins letzte glaubhaft gemacht und die Gebärden der Frauen wirken posenhaft und theatralisch. In der Anordnung der andern Personen geht Sigristen frei vor, ausgenommen bei den beiden Jüngern auf den Leitern, welche von einer Kreuzabnahme der Rubenswerkstatt im Museum zu Lille³³ beeinflusst zu sein scheinen. Dort sind sie in ähnlicher Situation wiedergegeben, während in Antwerpen sich beide von hinten über den Kreuzbalken herabbeugen. Auf dem Gemälde kommt auch der Mann mit dem Turban vor, den Sigristen zum Hauptmann umdeutet und anstatt auf die Leiter daneben stellt. Den historischen Ablauf von drei aufeinanderfolgenden Szenen, auf drei Geschosse, bzw. Bühnen verteilt, gleichzeitig zu vergegenwärtigen, versuchten vor Anton Sigristen bereits andere Walliser Meister. So der Meister des Hochaltars im Ritzingerfeld³⁴, Johann Sigristen am Hochaltar von Bellwald³⁵ und Johann Ritz in Blitzingen³⁶. Während dort bei Maria Himmelfahrt und Krönung die Themen sinnvoll nach oben fortschreiten, vollzieht sich hier die Entwicklung sinngemäss von oben nach unten: Kreuzigung, Kreuzabnahme, Vesperbild. Zusammen mit den ikonographischen Entsprechungen in der Horizontalen zeigt der ganze Altar eine wohldurchdachte thematische Einheit, in welche, dem Künstler vielleicht nicht bewusst, auch die symbolhaltigen Weinreben miteinbezogen sind.

Auch *stilistisch* bilden die *Figuren*, von der Pietà abgesehen, eine Einheit. Was von der anatomisch kundigen Durchmodellierung der Figuren am Taufbrunnen von Oberwald (Gw. 1), von deren schlanken, hochgewachsenen Gestalten, ihren kleinen längsovalen Köpfen und ihren natürlichen, massvollen Bewegungen gesagt worden ist, gilt auch von diesen. Neu kommen hier die Frauen hinzu, bei welchen das Gesichtsoval wesensgemäss abgerundeter, die Züge verschwommener und die Hände und Arme weicher geformt sind. Ihnen stehen auch die Leuchterengel nahe³⁷, Jünglinge von mädchenhafter Anmut und

³³ Rudolf Oldenburg, *P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst)* 4. Neubearb. Aufl., Stuttgart u. Berlin, o. J., Abbildung S. 89. Fehlt bei Rosenberg, a. a. O. — Diese Kreuzabnahme wurde von Peeter Clouwet (1629-1670) gestochen. Siehe Alfred Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, I, Wien-Leipzig, 1906, S. 295, Nr. 8.

³⁴ Steinmann, Ritz, S. 44.

³⁵ A. a. O. S. 79.

³⁶ A. a. O. S. 138.

³⁷ A. a. O. Tafel 32. Vergl. oben Anm. 24.

Eleganz. Ein duftiges Lockengewirr umspielt ihr zartes, durch die neue Bemalung leider nur zu stark « geschminktes » Antlitz. Im Gegensatz zu den meisten andern Figuren — und wohl durch ihre Tätigkeit als Leuchterträger bedingt — verschrauben sich ihre Körper, indem sich der Kopf im Gegensinn zur Schulter bewegt. Diese folgt der Bewegung der beiden Hände, welche einen ebenfalls verschraubten Kandelaber wie ein Füllhorn umfassen. Die Hüften schwenken wieder auf die andere Seite und mit ihnen die Beine. Dabei bedient sich der eine Engel des vorgestellten Beines als Standbein, der andere als Spielbein. Bei einseitig hochgeschürzter Tunika stellen beide das entblösste Bein in koketter Weise zur Schau. Voll Liebreiz sind die geflügelten Engelsköpfchen an den frontalen Friesabschnitten des ersten Geschosses. Während die beiden äussersten mit ihren breiter ausladenden Haaren und in der frontalen, etwas nach vorn geneigten Haltung an jene des Taufbrunnens zu Oberwald (Gw. 1) gemahnen, erhöhen die vier innern ihren Reiz dadurch, dass sie sich leise einwärts drehen und sanft auf die Seite neigen. Die beiden vordersten tragen dazu ihr Haar dünner und eigenwillig gekraust, und bei einem schimmert gar ein Lächeln um den kleinen Mund. Ausgiebiger als in Oberwald kommt an diesem Altar der *Gewandstil* zur Geltung. Nirgends finden wir hier den straffen Zug und das heftige Drängen, mit dem die Kleider bei den Ritzfiguren um den Körper rotieren, von einem Knoten auseinandersprühen oder zu Boden fallen. Die Bewegung reisst nicht das ganze Gewand mit sich. In üppiger Fülle und beinahe schwerem Fluss umschlingt es beispielsweise die Leuchterengel. Tief durchfurchen bald rundliche, bald lanzettförmige Faltengräben ihr Gewand. Aber immer stossen sie wieder aneinander und verdrängen sich aus der Bahn. Der Schwung der rundlich geblähten oder messerscharfen Faltenstege wird häufig durch Kurven und Einbuchtungen gehemmt und gebrochen. Aber selbst an den wallenden Kleidern der Leuchterengel springen die Säume in malerischen Schnörkeln und Bäuschen empor. Besonders wenn sich der Stoff an einem Körperteil staut, wie am waagrechten Oberschenkel des Jüngers auf der vordern Leiter, an den Beinen des Johannes oder bei den Hosen des Verlorenen Sohnes, zucken die dünnen Faltenstege wie Blitze über das Gewand und umgrenzen flache Mulden von mannigfaltigsten Umrissen. Bei den Engelchen über dem Thronbaldachin sind die emporgehaltenen Lendentücher zerknittert und erinnern beinahe an die irrational gebrochenen Falten einer spätgotischen Plastik. Auch an den Gewändern des Johannes und besonders bei Moses und Abraham wirken die Falten unruhig und zerfahren und gleichen bisweilen einem allseitig bewegten Gewässer. Wie an den Relieffiguren in Oberwald legt sich hier Marias Gewand in breit gerundeten Flächen um das vorgebogene Spielbein und flutet auf der andern Seite in grossen Bäuschen zu Boden. — Die Fassung des Altares wurde 1938 vollständig erneuert ³⁸.

³⁸ Zimmermann, *Hohenflüh*, S. 80.

3) *Schindellegi* (Kt. Schwyz), Pfarrkirche, *Rosenkranzaltar*, ursprünglich zu *Obersaxen*, datiert und signiert: « Antoni Sigrist von Brig aus Wallis hat diesen Altar ausgehauwen Anno 1741 »³⁹.

Anfangs Oktober desselben Jahres befand sich Anton Sigristen laut Ehebuch in *Obersaxen*, wo er als Ehezeuge waltete⁴⁰ und offenbar noch immer am Altar arbeitete. « Anno 1747 » wurde der Altar ebenfalls laut Signatur von « Jakob Soliva von Truns in Landschaft Disentis gefasst »⁴¹. Nach dem Dorfbrand vom 23. Juni 1740⁴² hatte man beschlossen, die Kirche von *Obersaxen* mit neuen zeitgemässen Altären auszustatten. Dazu gehört neben dem genannten Rosenkranzaltar der Hochaltar, welcher zwischen 1740 und 1755 entstanden sein muss⁴³ und laut Bildhauervertrag von 1755 zwischen der Pfarrgemeinde Seth und Placidus Schmid von diesem Meister gefertigt worden ist⁴⁴. In dieser Zeit entstand auch das Pendant des Rosenkranzaltars, der Josefsaltar (Gw. 19). In Aufbau und Dekoration stimmt er mit dem Rosenkranzaltar sozusagen restlos überein, wurde aber, wie der Vergleich mit dem Hochaltar und mit dem Rosenkranzaltar offenbart, mit Figuren von Placidus Schmid versehen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die späte Fassung des Rosenkranzaltares im

³⁹ *Obersaxen*, Pf.-A., Urbarium der Pfarrei, Notamina circa Altaria Eccl(es)iae parochialis supersaxensis a me Caminada par. [Pfarrer in *Obersaxen* 1905-1912]: « In uno altari veteri laterali inscriptum erat: Antoni Sigrist von Brig aus Wallis hat diesen altar ausgehauwen anno 1741. — Jakob Soliva von Truns in Landschaft Disentis gefasst anno 1747 ». — Im wesentlichen stimmt mit der Lesart der Signatur Sigristens jene überein, welche sich auf einem Notizzettel von Prof. Dr. Josef Zemp findet: Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Archiv für historische Kunstdenkmäler, Bauakten für *Schindellegi*, Zettel Nr. 4: (Mariaaltar): « An diesem Altar befand sich die Inschrift (nach Traub): Antoni Sigrist von Brig aus Wallis hat diesen Altar ausgehauwen Anno 1741 ». A. a. O. Zettel Nr. 3 gibt die Malersignatur wieder: « Jakob Solina [sic. anstatt Soliva] von Truns in Landschaft Disentis hat gefasst anno 1747 ». — Die Notizen, die im wesentlichen und besonders bezüglich des Singulars « diesen Altar » übereinstimmen, stehen im Widerspruch zur Lesart von Ringholz, *Schindellegi*, S. 71 f.: « Antoni Sigrist von Brigg aus Wallis hat diese Altäre ausgehauwen Anno 1741 ». — Dazu vergl. Einleitung und « Leben und künstlerische Laufbahn », Text bei den Anm. 54-65.

⁴⁰ *Obersaxen*, Pfr.-A., Ehebuch, « Anno 1741 die ima [= prima] 8 bris matrimonia-liter coniuncti sunt... testantur Antonius Sigerist et... ».

⁴¹ Siehe Anm. 39.

⁴² Poeschel, *Graubünden IV*, S. 285.

⁴³ Der Dorfbrand von 1740 als frühester Termin. Dass der Altar nicht wesentlich früher entstanden sein kann als der Rosenkranzaltar, zeigt der aufgelöste Aufbau, der mit den Seitenaltären eine Einheit bildet. 1755 als spätester Termin, weil er im Vertrag von Seth von 1755 als existierend gemeldet wird.

⁴⁴ Seth, Pfr.-A., Vertrag zwischen Seth und Meister Placy Schmid, 25. Febr. 1755: « ... Erbietet sich also der obgedachte Placy dem Nachbaurschafft den grossen altor in die kürkh S. florini zu schneiden,... auch verobligiert sich der Meister Placy dass Er für dem abriß oder formular sich bedienen wollen dess grossen altors wo Er zu übersaxen geschnitten, und in allem u. durchauss derselbig gleich machen, sambt den tabernaculum u. antependium. Noch weiterss verobligiert sich der Meister Placy dass wan ess dem ehrsamem Nachbaurschafft beliebe nach dem grossen altor so in S. Peters kürckh in falss [= Vals] sich befündet, schneiden lassen umb ein Dublen mehr alss obgedachter sum zu schneiden obligiert sein in der conformitet wie obstehet... ». Siehe Abschnitt E, Auszuscheidende Werke! - Birchler, *Schwyz I* Abb. 321.

Jahre 1747 mit der Vollendung des Hochaltars und des Josefsaltars irgendwie zusammenhängt. Jedenfalls erhielt die alte Kanzelbrüstung von 1680-1690⁴⁵ gerade in diesem Jahr eine neue (datierte) Rückwand und einen Schalldeckel⁴⁶. Ebenso wahrscheinlich ist es, dass die bereits früher fertig gewordenen Altäre⁴⁷ erst jetzt gefasst werden konnten, weil die Fassung gewöhnlich gut das Doppelte der Schnitzarbeit kostete⁴⁸. Dazu hatte die brandgeschädigte Gemeinde vielleicht das Geld nicht aufgebracht⁴⁹. 1906 wurden alle drei Altäre samt Kanzel an die Kirche von Schindellegi verkauft⁵⁰ und 1908-1909 in klassizistischem Geiste neu gefasst⁵¹. Dieser Zeit gehören auch die imitierten Régence-Antependien an.

Im *Aufbau* besteht der Rosenkranzaltar aus zwei Geschossen. Das untere Geschoss besitzt eine komplizierte Säulenarchitektur. Dabei sind auf jeder Seite zwei gewundene, von Akanthus umrankte Säulen auswärts nach hinten gestaffelt. Die dazugehörigen Postamente, Kapitelle und Gebälkabschnitte sind übereck gestellt und gegeneinander abgestuft. Dabei krägt das Gesims des innern, bzw. vordern Säulenpostamentes in einem halben Achteck nach vorn. Es dient als Figurenkonsole und wird von einem graziösen Engelskopf gestützt. Die beiden Figuren, der hl. Dominikus auf der Evangelienseite und die hl. Katharina von Siena auf der Epistelseite, stehen frei vor den innern Säulen. Sie sind also nicht wie bei manchen Ritzaltären⁵² oder bei Anton Sigristsen Seitenaltären zu Igels (Gw. 22 u. 23) an Stelle von Säulenschäften unter «freischwebende Kapitelle» getreten. Die paarweise eng gekuppelten Säulen stehen

⁴⁵ Zettel Nr. 3 von Prof. Josef Zemp a. a. O.: Kanzelbrüstung datiert 1680-90. Rückwand und Deckel dat. 1747. (Letztere Zahl, in erhabenen Buchstaben angebracht, ist noch vorhanden. Dazu vergl. Ringholz, *Schindellegi*, S. 72.

⁴⁶ Siehe Anm. 45.

⁴⁷ Wie der Fall des Sedruner Hochaltars zeigt, wurden in einem guten Jahr die grössten Werke vollendet. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 119. — Dass die drei Altäre mindestens miteinander geplant wurden, zeigt der Augenschein: Die Seitenaltäre stimmen im Aufbau völlig überein und sind zusammen auf den Hochaltar abgestimmt.

⁴⁸ Siehe Gw. 2: Sigristen erhält 18 Dublonen, Leser 42 Dublonen. Vergl. auch Steinmann, *Ritz*, S. 74, Anm. 42.

⁴⁹ Auch andernorts wurden Altäre erst geraume Zeit nach ihrer Vollendung durch den Bildhauer vom Maler gefasst. Der 1799 verbrannte Hochaltar der Klosterkirche Disentis war nach vielen Jahren seines Bestehens 1731 noch nicht gefasst. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 74, Anm. 43. — Der 1724 geschnitzte Hochaltar zu Pleif wurde 1726 vergoldet. Siehe a. a. O., S. 170. — Der Vertrag für den Hochaltar zu Seth wurde 1755 geschlossen. (Siehe Anm. 44), jener mit dem Maler Trubmann für die Fassung 1758 (Poeschel, *Graubünden IV*, S. 314).

⁵⁰ Ringholz, *Schindellegi*, S. 71. Laut Urbar der Pfarrei Obersaxen a. a. O. (vergl. Anm. 39) wurden die drei Altäre für Fr. 1500.— verkauft. An ihrer Stelle kaufte man einen neuromanischen Hochaltar für Fr. 12 000.— und zwei entsprechende Seitenaltäre zusammen für Fr. 6 080.—.

⁵¹ Ringholz, *Schindellegi*, S. 71. Josef Traub von Rorschach besorgte die Neufassung. Dazu sagt schon Prof. Josef Zemp auf Zettel Nr. 4 a. a. O.: Der «Marienaltar hat noch die ursprüngliche Barockstatue der Madonna behalten, leider durch Traub unbefriedigend» gefasst, «viel zu süss und zu coiffeurmässig». Weiss (Säulenschäfte, seitliche Figuren und Putten) und Gold, die klassizistischen Farben, herrschen. Man hatte keinen Sinn für barocke Festlichkeit und Prachtliebe.

⁵² Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 62 f.

vor einem entsprechend gestuften Gewände im Gegensatz zu den freistehenden Säulen des Hochaltars zu Hohenflüh (Gw. 2) oder vor allem der Hochaltäre von Vals (Gw. 17) und Lumbrein (Gw. 20). Die beiden Architekturkompartimente werden über den breiten Rahmen einer mittleren Figurennische hinweg durch einen flachen Dreieckgiebel verklammert. In seinem First sitzt ein geflügelter Engelskopf. In der halbrund geschlossenen Figurennische steht auf hohem geschweiftem Sockel die Rosenkranzkönigin. Sie ist von den fünfzehn Medaillons der Rosenkranzgeheimnisse umgeben, welche die Nische auf breitem Rahmen umsäumen. Die Medaillons selbst sind zwischen Rosenzweige eingebettet. Die Kartusche in der Sockelzone trägt die Inschrift: « S. Maria ora pro nobis ». Die Säulenkompartimente verlängern sich nach oben der Idee nach in je eine geschnitzte Monstranz, welche in einem Wolken- und Strahlenkranz auf einer Seite die Anfangsbuchstaben des Namens Christi IHS und auf der andern diejenigen Marias MAR umschliesst, an ihrem Schaft eine Kartusche⁵³ trägt und von je zwei Kinderengeln auf Wolken im Reigentanz umschwebt wird. Dazwischen erhebt sich auf dem rückwärtigen Giebel das zweite Geschoss. Es ist als Baldachin aus zwei freistehenden Spiralsäulen im Vordergrund, einer konkaven Rückwand und den von diesen zu einem gemeinsamen Giebel aufsteigenden, mehrfach gebrochenen Voluten gebildet. Ein geflügelter Engelskopf bekrönt den Giebel und schliesst die Voluten gleichsam zusammen. Je ein geflügelter Engelskopf ist auch an den Ansätzen der hintern Giebelvoluten angebracht, während an den vordern Putten vorbeifliegen. Die Rückwand besitzt balusterförmig geschweifte Flanken, an welchen der Akanthus wie Flammen emporzüngelt, und einen doppelt geschwungenen, seitlich durchbrochenen und nach vorn gewölbten Giebel, welchen eine Muschel krönt. In dieser flachen Nische erscheint die Heilgeisttaube in einem Wolken- und Strahlenkranz. Vergl. Gw. 19.

Die *Dekoration* überzieht die Architektur wie ein zartes Gespinst. Schmalblättrige, lebhaft züngelnde Akanthusranken, wie sie auch am Hochaltar zu Hohenflüh vorkommen, herrschen hier vor. Sie klettern an allen Säulen empor, überwuchern Leuchterbank, Postamente und Frieze und säumen als Seitenranken das erste Geschoss. Hier wachsen die Blätter aus einer gekerbten, häufig gebrochenen und bisweilen eingerollten Innenborde heraus, welche von oben bis unten durchläuft. In ähnlicher Kombination zielt dieses Ornament mit einer Rebe verbunden die Sockelzone unter dem Rahmen der Hauptnische. Es umschlingt die Kartusche der Sockelzone, wobei diese Innenborde nicht gekerbt, dafür mit dicken Rändern versehen ist und an den Enden sich einrollt wie Rollwerkornamente der Spätrenaissance. Dieses Rollwerk verbindet sich auch mit dem Akanthus auf dem Sockel der Hauptfigur und mit den Kartuschen an den beiden Monstranzen auf dem Gesims. Es trat bereits in Ober-

⁵³ Auf der Kartusche unter dem Christusmonogramm ein Wappen: In Blau ein silberner Schlüssel gekreuzt mit silbernem Kleeblatt: Variation vom Obersaxer Wappen?

wald (Gw. 1) und in Hohenflüh (Gw. 2) auf und ist für die Sigristenaltäre geradezu charakteristisch.

Zur Kenntnis des *Figurenstils* dienen vor allem die Rosenkranzkönigin, St. Katharina, St. Dominikus und die beiden konsolentragenden Engelsköpfe. Schon die spätgotischen Meister hatten bei ihrer Zusammenarbeit mit Gesellen die Hauptfiguren ihrer eigenen Hand vorbehalten und untergeordnete Figuren Mitarbeitern überlassen⁵⁴. Diese Werkstattgepflogenheit vererbte sich mit vielen andern auf den Barock⁵⁵. Auch an diesem Altar wirkte sie sich aus. Die genannten Figuren bekennen sich mit ihrer ganzen Physiognomie und Erscheinung zur gleichen Familie wie jene des Taufsteinaufsatzes von Oberwald (Gw. 1) und des Hochaltars von Hohenflüh (Gw. 2). Die vier reigentanzenden Engel oben bei den Monstranzen des Gesims gleichen dagegen, zusammen mit den vier entsprechenden Kinderengeln auf dem Josefsaltar (Gw. 19), geschwisterlich jenen des Hochaltars von Placidus Schmid. Von den Figuren Anton Sigrists unterscheiden sie sich durch breitere, ziemlich platte und gröbere Gesichter und schwerfälligeres Gehaben. Der Charme der Sigristenengel geht ihnen ab, der von den reizvollen Puttenköpfchen im First beider Geschossgiebel und vor allem von jenen unter den Figurenkonsolen ausströmt. Zwanglos lässt sich aus diesem Befund eine Zusammenarbeit zwischen Anton Sigristen und Placidus Schmid folgern, wie sie auch für den Josefsaltar wahrscheinlich ist und wegen des örtlichen und zeitlichen Beieinander von Arbeiten beider Meister zum mindesten im Bereich der Möglichkeit liegt⁵⁶.

Maria, die Rosenkranzkönigin, schreitet erhobenen Hauptes, würdevoll und majestätisch, mit dem Szepter in der Rechten und dem Kind auf dem linken Arm gleichsam aus der Nische heraus. Das Haupt wendet sich nur leicht zur Seite. Die beinahe frontale Haltung des ganzen Körpers steigert die Feierlichkeit. Und doch wirkt die Gestalt dank ihres unbeschwerten Ganges nicht steif und linkisch wie die unbeholfenen Figuren eines Peter Lagger am Hochaltar der Pfarrkirche zu Binn, welchen der lockernde Kontrapost von Spiel- und Standbein abhanden gekommen ist⁵⁷. *Maria* benimmt sich auch anders als die Madonnen des Johann Ritz, welchen die horizontale Verschraubung des Körpers, die vertikale Schwingung und das seitlich nach vorn geneigte Haupt eine lyrische Innigkeit mitteilen⁵⁸. Hier zeigt Marias Antlitz wieder den abgerundeten ovalen Schnitt wie bei der Kreuzabnahme zu Hohenflüh (Gw. 2), verläuft aber gegen

⁵⁴ Siehe « Leben und künstlerische Laufbahn » Anm. 62.

⁵⁵ A. a. O. Anm. 62.

⁵⁶ Über die Vermutung, dass das zweite Geschoss auf den Einfluss von Placidus Schmid zurückzuführen ist, siehe Gw. 19. Dazu vergl. « Leben und künstlerische Umwelt », Text bei den Anm. 51-65. — Für das « zeitliche Beieinander », was praktisch einer Zusammenarbeit gleichkommt, haben wir keinen stringenten historischen Beweis, sondern nur die Stilkriterien.

⁵⁷ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 9 und S. 74, Anm. 42.

⁵⁸ Siehe a. a. O. 60 f.

den Scheitel etwas mehr in die Spitze. Unter hochgezogenen Brauen stehen die kleinen Augen regelmässig im Gesicht, der kleine Mund spitzt sich leise zu, und das rundliche Kinn springt leicht vor. Leicht gewelltes und ziemlich eng anliegendes Haar fliesst um Schläfen und Wangen und ist am Hinterkopf wie bei einer Rokokodame geknotet. Ein Schleierchen, welches hinten im Haar befestigt ist, flattert in einem schmalen Streifen auf die Schultern herab. Zudem ist das gekrönte Haupt von einem Strahlennimbus mit Sternen umglänzt. In gerader Haltung wendet sich auch das Jesuskind in den Armen der Mutter dem Beten zu und lässt die Beinchen nebeneinander locker und natürlich herabhängen. Es verhält sich ganz im Gegensatz zu den kunstvoll verrenkten Körperchen und verschränkten Beinchen der Ritz-Jesuskinder⁵⁹. Im Gesicht gleicht dieser Jesusknabe Maria wie das Kind seiner Mutter zu gleichen pflegt. Maria trägt eine Tunika und einen um die Hüfte herum befestigten Mantel. Der Stoff der Tunika gleitet in rieselndem Gefälle auf den Boden wie kleine keilförmige Wellen, welche einander vorwärtsstossen und überspielen. Ein grosszügiges, energisches Drängen geht den Falten ab. Zwischen den Ellbogen staut sich der Stoff zu knittigen Falten wie bei Maria während der Kreuzabnahme zu Hohenflüh. Den Mantel hat sich Maria in einem horizontalen Bausch um die Hüften geführt. Von hier flattern zwei Stoffahnen herab. Die eine hat sich hüllend um das Spielbein gelegt und umkräuselt es mit seinem Saum. Die andere flattert auf die andere Seite hinaus, knittert und überschlägt sich, als hätte der Wind sich darin verfangen, und erinnert so an den wehenden Mantel Gottvaters am Taufbrunnen von Oberwald (Gw. 1). Im allgemeinen wirkt der Faltenwurf duftiger und leichter als in Hohenflüh, und der stockende Fluss der schweren Gewandmassen an den dortigen Leuchterengeln ist verschwunden. Dies wird noch deutlicher an der *hl. Katharina*. Sie ist in Haltung und Gebärde offensichtlich als Gegenstück zum *hl. Dominikus* empfunden. Wie dieser steht sie auf dem zum Altar gewandten Bein und stellt das andere mit vorgebogenem Knie spielend seitlich zurück. Dabei wendet sie sich leicht nach innen, neigt das Haupt etwas seitwärts zurück und weist zusammen mit Dominikus auf Maria. Während das Gesicht des hl. Dominikus gleich geschnitten ist wie jenes der Maria und nur des Bartes und der Tonsur wegen eckiger und weniger fraulich erscheint, rundet sich Katharinas Antlitz zu einem vollen Oval. Im Verhältnis zum ganzen Körper erscheint es bei ihr besonders klein. Graziös und ungezwungen spielen die feinen, weichen Hände. So wirkt Katharina schon durch Haltung und Gebärde höfisch und vornehm. Ihr Gewand scheint die Schwere eines Ordenskleides verloren zu haben und knistert wie Seide um den Körper. Von gestreckten Zugfalten wie an den Relieffiguren von Oberwald (Gw. 1) ist auch bei der Tunika nichts zu sehen. Die ganze Oberfläche des Stoffes, selbst wo er sich über das vorgebogene Spielbein breitet, bewegt sich in einem sanften malerischen Wellenspiel.

⁵⁹ Siehe a. a. O., S. 105, S. 108, Anm. 54, S. 122, Anm. 114, Taf. 11 und 15.

Ausser dem Rock und dem Skapulier trägt die Heilige einen Schleier und einen Mantel. Dieser fällt von den Schultern herab, umhüllt die Ellbogen und wird an zwei Enden unter dem linken Arm zusammengehalten, so dass er von hier sich ähnlich zerteilt wie bei Maria der Hohenflüher Kreuzabnahme. Aber anstatt in wogender Fülle auf den Boden zu fluten, flattert hier die Stoffahne leicht und luftig herab und erscheint wie vom Winde verweht. Dabei bilden sich neben Knitterfalten auch breitflächige Faltentäler von mannigfaltigen Formen, um welche sich schmale Faltenstege erheben und wieder sanft verlaufen. Vom schweren Fluss der Gewänder mit tiefen und langen Faltengräben wie an den Leuchterengeln von Hohenflüh spürt man auch bei Katharina nichts mehr. Nur das ruhige Schultertuch ist noch von lanzettförmigen Vertiefungen waagrecht durchfurcht. Wirkt das Ordensgewand des hl. Dominikus eher schwerer, so verflüchtigen sich auch bei ihm Oberfläche und Säume in dieses kaum zu beschreibende Wellenspiel. Die höchste Anmut verströmen die beiden *Engelsköpfe* unter den Figurenkonsolen. Ein duftiges Lockengewirr umwallt das zarte Kindergesicht, hinter dem sich der Schalk verbirgt. Ein dichtes Lockenbüschel rollt auf die Stirn herab und seitlich bauschen sich die krausen Haare eigenwillig heraus. Die ganze wirre Fülle der seidigen Haare, so kunstvoll und zugleich so natürlich getragen, unterscheidet diese längsovalen Engelsköpfe von jenen des Johann Ritz, wo Lockenbüschel und Wellen von parallel gekämmten Haaren den pausbackigen Kinderkopf bisweilen horizontal umkreisen oder ähnliche Lockenbüschel an Stirne und Schläfen herausstehen. Die Köpfe sitzen zwischen zwei Fittichen wie zwischen hochgeschlagenen Kragen drin.

B. Der Stil (Zusammenfassung)¹

Die *Figuren* zeigen schlanke, anatomisch richtig durchmodellerte Körper und Glieder und rokokohaft kleine Köpfe. Die Gesichter runden sich zu einem länglichen Oval, welches nach oben bisweilen etwas zugespitzt ist. Kleine, ruhige Augen, denen der gequälte Ernst der Ritzgesichter abgeht², blicken

¹ Der Abschnitt über den Figurenstil beruht nur auf den Beobachtungen an den drei archivalisch gesicherten Werken, da der Figurenstil bei der Zuschreibung in erster Linie entscheidet. Die Dekoration findet sich sozusagen vollständig an den drei Werken. Doch wurden einzelne Motive anderer Altäre, welche auf Grund des Figurenstils, der übrigen Dekoration und dazukommender historischer Anhaltspunkte (Vals Gw. 17 und 18) Sigristen zugeschrieben werden müssen, der Vollständigkeit und des Überblicks wegen mit dem ausdrücklichen Hinweis auf diese Werke beigelegt. Es handelt sich dabei vor allem um Variationen in der Kombination verschiedener Ornamente. Die Beschreibung des Architekturstiles umfasst das Gesamtwerk, da die Architekturen variieren und ihre Kompositionen mit den drei Werken nicht erschöpft sind. Motive, wie etwa die polygonal vorkragenden Figurenkonsolen, können deshalb als typisch bezeichnet werden, weil sie gewöhnlich zusammen mit dem typischen Figuren- und Ornamentstil auftreten, während sie unter den drei genannten archivalisch gesicherten Werken nur am Altar zu Schindellegi vorkommen (Gw. 3).

² Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 56 und S. 60.

unter hochgezogenen, sichelförmigen Augenbrauen hervor. Ein kleiner Mund spitzt sich unter der schmalen Nase und über dem leicht vorstehenden, gerundeten Kinn beinahe schalkhaft zu. Duftige Ringellocken kugeln in wirrer Fülle und eigenwilligen Kapriolen um das zarte, ebenmässig gebildete Antlitz der reizvollen Engelsköpfe. Bei den Frauen schliesst sich das Haar wie bei Rokokodamen enger um den Kopf und fällt nur ausnahmsweise, etwa bei einer hl. Magdalena, gelöst auf die Schultern herab. Selbst die Männerköpfe bewahren trotz ihren krausen Bärten und ihren eckigern Gesichtern einen zarten Ausdruck. Die Gestalten bewegen sich massvoll und natürlich, meistens ohne horizontale Verschraubung und vertikales Schwingen. Der erhobene Kopf und die frontale Haltung verleihen ihnen Majestät. Damit verbindet sich im ausgewogenen Gegenspiel der Beine gelöste Ruhe und vornehme Gelassenheit. So hat sich das Pathos des Barocks in diesen Gestalten beruhigt und der Grazie des Rokokos Platz gemacht. Dieser entspricht auch der verspielte Gewandstil. In Frühwerken schlingen sich die Gewänder teilweise noch in schwerem Fluss und in üppiger Fülle um die Körper. Aber schon dort zerflattern die Säume, überschlagen und zerknittern sich. Das rauschende Rotieren und einheitliche Drängen der Ritzfiguren fehlt diesen Gewändern. Vor allem in den spätern Werken verflüchtigen sich die linearen Stege und Gräben zu malerischer Unbestimmtheit, und die Gewandpartien gleichen dann Fahnen, die vom Winde verweht sind oder einem Gewässer, welches sich allseitig hebt und senkt.

In der *Dekoration* liebt Anton Sigristen die Fülle und Mannigfaltigkeit. Akanthuslaub, Weinreben, Fruchtbündel, Rosen, Draperien und Girlanden ineinandergesteckter lorbeerähnlicher Blätter³ vereinen sich bisweilen zur Zierde eines einzigen Altars (Gw. 2). Nirgends fehlt der Akanthus. Er wächst schmalblättrig und stachelig wie Disteln und züngelt wie kleine Flammen aus den Ranken. An den Altarflanken durchzieht ihn eine bisweilen gekerbte, bandartige Innenborde mit verdicktem Rand. Diese fältelt (Gw. 3) oder bricht sich häufig (Gw. 2) im Gegensatz zu den S-förmig verlaufenden Kurven bei Jodok Ritz⁴. An den Postamenten ist der Akanthus bisweilen wie bei den Ritzaltären S-förmig geschwungen (Gw. 3). Häufiger aber krümmt er sich zu gegenständigen Spiralen (Gw. 2 und 3). Immer wächst er um die Kartuschen herum, aber auch an Postamenten und in Giebelbekrönungen aus den verdickten Rändern bandelförmiger Borden heraus (Gw. 1, 2, 3). Dabei winden und brechen sich diese Borden und rollen sich an den Enden ein. Sie erinnern besonders bei den Kartuschen an das « Rollwerk » der Spätrenaissance und lassen sich nicht mit dem Bandelwerk der Régence verwechseln, wie es zu

³ Es handelt sich um eine stilisierte Blüte, die botanisch kaum eindeutig bestimmt werden kann. Bisweilen sind die Kelche so eng ineinander gesteckt, dass die Blumenketten Lorbeerkränzen gleichen. So vor allem an den Stirnseiten der Leuchterbänke. Das Motiv kommt schon am Hochaltar im Ritzingerfeld von 1690 vor. Siehe Steinmann Ritz, Taf. 2.

⁴ Siehe Steinmann, Ritz, S. 66 und S. 82.

dieser Zeit an andern Orten gebräuchlich ist. Auch die Weinreben gedeihen in üppiger Fülle, und ihr natürlich zartes Laub kräuselt und wellt sich wie vom Winde durchsäuselt. Sie ranken besonders gern um die Säulenschäfte (Gw. 1 und 2), hängen zwischen den Akanthusblättern der Zierfelder (Gw. 1) oder im Rollwerkakanthus der Postamente (Gw. 3). Mit Birnen verbindet sich die Traube zu Fruchtbündeln im Fries des Gebälks (Gw. 2). Kartuschen und Giebel werden gern mit Muscheln bekrönt (Gw. 1 und 2), Draperien am Gebälk und in Figurennischen angebracht und bisweilen mit Rosetten befestigt (Gw. 2). Auch Rosen dienen zur Zierde von Giebeln und Medaillons (Gw. 2 und 3) und Girlanden ineinandergesteckter, lanzettförmiger Blätter säumen Säulenpostamente (Gw. 1) und Voluten (Gw. 2).

All diese Ornamente finden sich gesamthaft oder teilweise auch an den übrigen, durch den Figurenstil als Werke Sigristens ausgewiesenen Altären. Als besonders charakteristisch erweisen sich der distelige Akanthus, das Rollwerk, die zarten Reben und die Fruchtbündel. Die Girlande ineinandergesteckter, lorbeerähnlicher Blätter schmückt vor allem die Stirnseite der Leuchterbänke, bisweilen auch die Bildrahmen (Gw. 6 u. 7). Gelegentlich sind an diesen Girlanden Draperien aufgehängt (Gw. 6 u. 7). Um das Bild zu vervollständigen seien auch Verbindungen der genannten Ornamente und Zieraten angeführt, welche nur an den im folgenden Abschnitt besprochenen Werken vorkommen. Im besondern sei eine Abwandlung jenes Ornamentes erwähnt, welches wir vorher « Girlande ineinandergesteckter, lorbeerähnlicher Blätter » genannt haben, und das wir bei den folgenden Werken seiner zartblättrigen und zierlichen Gestalt wegen und mangels botanischer Bestimmbarkeit Girlanden, Kränze oder Ketten ineinandergesteckter Blütenkelche nennen. Manchmal sind diese Blattkelche übereinandergereiht ohne ineinander zu greifen. Dass es sich bei dieser Abart im Grunde um das gleiche Ornament wie beim erstgenannten handelt, schliessen wir beispielsweise aus der Blattgirlande der Leuchterbank am Rosenkranzaltar zu Zeneggen (Gw. 5). Während diese Girlande im ganzen durchaus der ersten Gattung zugehört, ist sie an zwei Stellen gleichsam auseinandergerissen und zeigt, dass die einzelnen Glieder der Kette Blütenkelche wie bei der zweiten Gattung sind. Diese Girlande ineinandergesteckter Blütenkelche umrahmt Altarblätter (Gw. 4, 5, 8, 17, 22, 23), Figurennischen (Gw. 9, 10, 11), Zierschilder an den Säulenpostamenten (Gw. 7) und säumt das Gewände den Säulen entlang (Gw. 8 und 30). Einmal sind Edelweiss in den Rollwerkakanthus der Säulenpostamente gesteckt (Gw. 15). Granatäpfel, unversehrte und gesprengte, prangen an der Architektur. Bald hängen sie auf Blätter gebettet und an Bänder befestigt im Rollwerk der Konsolen und leuchten aus den Rollwerkspiralen des Frieses (Gw. 8), bald bilden sie Fruchtbündel mit Birnen (Gw. 14), oder mit Trauben (Gw. 16 und 23) oder mit beiden zusammen (Gw. 12). Reben, Birnen und Granatäpfel umschlingen, zu Girlanden verknüpft, die innern Säulenschäfte eines Altars, während bei den äussern Rosen mittels Bändern in den

Akanthus eingeflochten sind (Gw. 14). Aus den Akanthusranken der Altarflanken spriessen in Igels passifloraähnliche Blüten (Gw. 22 und 23) und in Randa (Gw. 9) sprühen sie über den Säulen aus dem Gesimse empor. An den Säulen des zweiten Geschosses mancher Altäre legt sich der Akanthus breit und flächig um die Schäfte (Gw. 17 und 20-23). Atektionische Giebelgeschosse aus Rollwerk wurden mit asternartigen Blumen bekränzt (Gw. 6), Bildmedaillons mit palmettenförmigen Blattfächern bekrönt (Gw. 18) und einem Altargiebel eine Krone (Gw. 5), manchen andern Strahlen und Wolkenkränze aufgesetzt, welche das Symbol der Heiligsten Dreifaltigkeit, die Heiliggeisttaube, das Herz-Jesu oder das Herz-Maria umschliessen (Gw. 6, 7, 17, 20, 22, 23).

Mit diesem Reichtum der Dekoration unterscheidet sich Anton Sigristen wesentlich von Johann Ritz, der in den Frühwerken noch das eine oder andere dieser Motive verwendet, seit ca. 1695 aber fast ausnahmslos nur den Akanthus zum Ornament gestaltet. Darin folgt ihm auch der Sohn Jodok mit seiner Werkstatt⁵.

Merkwürdigerweise fehlen im ganzen Werke Sigristens die charakteristischen Motive des Régencestiles, das eigentliche Bandel- und Gitterwerk mit Rosetten, obwohl die Schaffenszeit des Meisters in diese Stilepoche fällt.

Die *Architekturen* variiert der Meister immer von neuem, so dass, abgesehen von zusammengehörenden Seitenaltären, kaum eine der andern völlig gleicht. Immer handelt es sich, wenigstens im ersten Geschoss, um Säulenarchitekturen.

Mehrere Altäre besitzen ein Säulengeschoss und ein aus Rollwerk und Akanthus zierlich gebildetes Rahmengeschoss (Gw. 4-7, 10, 11). Durch eine betonte Horizontale werden die beiden Geschosse teilweise klar geschieden (Gw. 6 und besonders 7), teilweise beginnen sie in fortschrittlicher Weise zu verschmelzen, indem der malerische Volutengiebel des ersten Geschosses, Draperien oder Figuren die Grenzen verwischen (Gw. 4, 5, 10, 11). Die Architektur des ersten Geschosses zeigt in sehr altertümlicher Weise auf jeder Seite eine gewundene (bei Gw. 4 ausnahmsweise eine gerade)⁶ Säule (Gw. 5-7, 10, 11) mit frontalem Postament, Kapitell und Gebälkabschnitt. Die Figuren treten unten am Hauptgeschoss, sofern sie nicht wie in Zeneggen (Gw. 4 und 5) fehlen, auf polygonal vorkragenden und auf Rollwerk abgestützten Konsolen vor die Säulen, und die obern Figuren stehen in deren vertikaler Verlängerung auf dem Kranzgesims. Diese polygonalen Figurenkonsolen sind bei allen Altären charakteristisch.

Eine andere Gruppe von Altären weist eine ähnliche Verbindung von einem Säulengeschoss und einem durchbrochenen Giebelmedaillon auf (Gw. 14 und 15). Nur sind hier bei gleicher Frontalität der Architektur auf jeder Seite zwei Säulen einwärts nach hinten gestuft. Sind bei einem Altar Geschoss und

⁵ Siehe a. a. O., S. 65 f.

⁶ Gerade Halbsäulen werden an den Altären von Igels (Gw. 21-23) verwendet.

Giebel durch die Gesimshorizontale deutlich getrennt (Gw. 15), so zerfliessen die Grenzen beim andern (Gw. 14). Beim ersten fehlen die seitlichen Figuren unten und oben (Gw. 15), beim zweiten flankieren sie das Geschoss auf polygonalen Konsolen und knien auf dem Kranzgesims über den äussern Säulen (Gw. 14). Architekturgeschosse in der Art der ersten und zweiten Gruppe gestalteten auch Johann Ritz und seine Werkstatt⁷, nicht aber die atektonischen zweiten Geschosse in dieser Art.

Eine ganz persönliche Prägung gab Sigristen einer dritten Gruppe. Sie ist vertreten durch die Seitenaltäre zu Schindellegi (Gw. 3 und 19, Taf. 4), die Altäre zu Zenbinnen, Ritzingen (Taf. 5), Gamsen, Naters, Igels und Binn (Gw. 8, 12, 13, 16, 21-23, 30). Teils bestehen diese aus zwei Säulengeschossen (Gw. 3, 12, 13, 19, 21-23, 30), teils aus einem Säulen- und einem Volutengeschoss (Gw. 8) oder bloss aus einem Säulengeschoss (Gw. 6). Allen eignet ein komplizierter Architekturgrundriss. Je zwei Säulen sind auf jeder Seite einwärts (Gw. 12, 13, 21) oder auswärts (Gw. 3, 8, 19) zurückgestuft. Bei Binn (Gw. 30) wechselt eine Auswärtstaffelung im ersten mit einer Einwärtsstaffelung im zweiten Geschoss, bei den Seitenaltären zu Igels (Gw. 22 und 23) sind im ersten Geschoss der Idee nach drei Säulen, in Wirklichkeit eine Figur und zwei Halbsäulen in dreieckigem Grundriss aufgestellt, im zweiten Geschoss zwei Säulen einwärts nach hinten gestaffelt. Bei den einen Altären sind alle Postamente, Kapitelle und Gebälkabschnitte übereck gestellt (Gw. 3, 13, 16, 19, 30), entweder in gleicher Flucht (Gw. 3, 13, 16, 19), oder, wie beim zweiten Geschoss in Binn (Gw. 30), in stumpfem Winkel voneinander abgedreht. Bei den andern Altären werden nur die Architekturteile der vordern Säulen übereck gestellt, die der hintern frontal gelassen (Gw. 8 und 12). Diese letzte Art kennt auch Johann Ritz in den spätesten Werken und dann sein Sohn Jodok⁸. Ganz anders als bei Ritz aber sind bei dieser dritten Gruppe des Anton Sigristen die Figuren in die Architektur eingefügt. Bei den auswärts zurückgestaffelten Säulenordnungen stehen sie auf den bereits beschriebenen, polygonal vorkragenden Konsolen vor der vordersten Säule (Gw. 3 und 19), an der Flanke des ersten Geschosses (Gw. 16), oder wie zu Zenbinnen zwischen der vordern übereck und hintern frontal gestellten Säulenarchitektur (Gw. 8). Bei letzterem Werk erheben sich die Gesimsfiguren über der äussern bzw. hintern Säule, so dass die vertikale Ausrichtung von untern und obern Figuren nicht mehr besteht. Die einwärts nach hinten gestuften Säulenarchitekturen von Ritzingen und Gamsen (Gw. 12 und 13) gleichen in der Anordnung der untern Figuren jener von Zenbinnen. Die Figuren halten sich zwischen der vordern und hintern Säule auf, nur sind diese weiter von einander gerückt, so dass wenigstens bei Ritzingen eine dritte Säule eingestellt werden könnte. Darauf weist auch die

⁷ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 61-65.

⁸ A. a. O., S. 153 f. (Biel), S. 160 (Bodmen), S. 170 (Pleif). — Jodok Ritz-Altäre in der Göschenenalp, in Silenen, Wassen, Schattdorf u. a. (vergl. a. a. O., S. 82 f.).

Muschel zu Häupten der beiden Heiligen hin (Gw. 12). Aber auch hier fehlt die bei vielen Ritzaltären erzeugte Vorstellung, dass die Figur eine Säule vertritt; denn sie ruht auf einer vorkragenden polygonalen Konsole, während das Gebälk in der Raumschicht der Rückwand liegt. Dem Altar von Ritzingen ist derjenige von Randa (Gw. 9) diesbezüglich ähnlich, besitzt aber frontale Postamente und Gebälkabschnitte. In Gamsen (Gw. 13) ist das Motiv auch im zweiten Geschoss durchgeführt. Einen einmaligen Fall im ganzen Werk Sigristsens stellen die Seitenaltäre von Igels (Gw. 22 und 23) dar, wo die Figur wie bei vielen Ritzaltären⁹ unter einem « freischwebenden » Kapitell steht. Der Ritzwerkstätte unbekannt ist aber das Motiv, dass die Figur zudem, ähnlich wie die Säulen in Gamsen, vor einen Pilaster gestellt ist, und dass in der Art des Johann Sigristsen¹⁰ Halbsäulen an der Gewändevorlage gegeneinander gelegt sind. Die oberen Figuren befinden sich in der vertikalen Verlängerung der untern. Die Altäre von Igels erwecken durch den strengen Vertikalismus und das enge Beieinander von unterer Figur und rückwärtigen Halbsäulen bei aller Kompliziertheit, welche sie der dritten Gruppe verbindet, einen ähnlichen Eindruck wie die Altäre der ersten Gruppe (4-7, 10, 11). Einmalig ist auch das Motiv des Hochaltars zu Igels (Gw. 21), wo eine volle Spiralsäule und je eine gerade und eine gewundene Halbsäule gekuppelt werden¹¹. Zudem gehört dieser Altar in Wallis, Uri und Graubünden zu den seltenen Beispielen, wo Spätgotik und Barock eine harmonische Verbindung eingegangen sind, wohl das schönste.

Auch der Johannes von Nepomuk-Altar zu Vals (Gw. 18) in der Gestalt eines erstarrten « Triptychons » findet im Gebiet von Wallis, Uri und Graubünden nicht seinesgleichen, desgleichen der Hochaltar von Hohenflüh (Gw. 2), wo gleichsam drei Bühnen für das « Passionsspiel » aufgerichtet und übereinander getürmt sind.

Bei den ziemlich späten Hochaltären von Vals und Lumbrein (Gw. 17 und 20) greift Sigristsen, vermutlich gebunden durch den Wunsch der Auftraggeber¹², auf einen portalähnlichen Aufbau zurück, den Johann Ritz in Andermatt 1716 vorgebildet hat: In beiden Geschossen sind auf jeder Seite drei Säulen bei frontaler Stellung von Postamenten und Gebälk einwärts nach hinten und emporgestuft. Ein kassettierter Segmentgiebel verbindet im ersten Geschoss je zwei, bzw. vier zusammengehörende Säulen, während auf den äussersten Gesimsen beider Geschosse Segmentgiebelstücke ansetzen.

⁹ A. a. O., S. 62 f. und 126 f.

¹⁰ A. a. O., S. 78.

¹¹ Die Verbindung von einer gewundenen und geraden Vollsäule kannte auch die Ritzwerkstatt an den Seitenaltären von Sedrun und in der Pfarrkirche zu Igels. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 158 und S. 162.

¹² Auch Placy Schmid musste sich in Seth an den Wunsch der Kirchenbehörde halten. Siehe Gw. 3, Anm. 44 (Wortlaut des Bildhauervertrags). — Andermatt, siehe Steinmann, *Ritz*, S. 143.

So weist Anton Sigristen mit manchen Altären zum Barock zurück, aus dem er hervorgeht, und mit manchen kündigt er das Rokoko an, welches ihm folgt. Nirgends aber verflüchtigen sich bei seinen Werken Postamente und Gebälkschnitte zu jenen für das Rokoko typischen, geschweiften und zerdehnten Formen, welche zur völligen Auflösung der Architektur führen. Diesem Stil huldigt erst Sigristens mutmasslicher Schüler Placidus Schmid von Disentis ¹³.

¹³ So am Rosenkranzaltar zu Laax (Kt. Graubünden). Siehe Poeschel, *Graubünden IV*, S. 73 und Abb. 78. Ferner am Hochaltar zu Ernen. Siehe «Leben und künstlerische Laufbahn», Anm. 60.

C. Das Werkmaterial und die Fassung

Sigristen schnitzte alle seine uns bekannten Werke aus dem weichen, leicht zu bearbeitenden und dauerhaften *Arvenholz*. Einzig das Becken des Taufbrunnens zu Oberwald (Gw. 1) ist aus dem ebenfalls sehr gefügigen Gilt- oder Speckstein gehauen ¹.

Der besondere Reiz dieser Schnitzaltäre beruht auf der kostbaren und bunten *Fassung* mit Gold, Silber, Lasur- und Temperafarben. Die Fassung ist wesentlich mitbestimmend zum künstlerischen Eindruck. Dieser kann nur bei der persönlichen Begegnung mit dem Werk gewonnen werden. — Über den Vorgang des Fassens haben wir früher geschrieben ², ebenfalls über die beiden Maler Jakob Soliva von Trun und Johann Kaspar Leser von St. Gallen, wohnhaft zu Selkingen und dann zu Sitten ³. Beide haben Werke Sigristens gefasst.

Erfreulicherweise haben sich noch mehrere Originalfassungen erhalten. Sie finden sich an den Altären zu Zenbinnen (Gw. 8), Ritzingen (Gw. 12), Törbel-Im Feld (Gw. 14), Vals (Gw. 17), Igels (Gw. 21-23) und an den Figuren zu Niederwald (Gw. 26). Ihre Beschreibung haben wir den einzelnen Werken beigelegt. Im allgemeinen zeichnen sie sich durch eine festliche Buntheit aus. Das Gewände der meisten Altäre war, wie sich auch aus richtig erneuerten Fassungen schliessen lässt, mit Temperafarbe dunkelrot (Gw. 17) oder ziegelrot (Gw. 12, 14, 22, 23), seltener grau (Gw. 8) oder hellblau (Gw. 21) marmoriert. Dazu spielt die dunkelblaue Lasur der Säulenschäfte, das Gold des Laubes, der Birnen, Granatäpfel und vor allem der Gewänder. Farbige Akzente setzen die rot, grün oder blau lasierten Gewandfutter, die weinrot lasierten Trauben, die grünen Borden des

¹ Vergl. Gw. 1, Anm. 7 und 8.

² Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 71 f.

³ Zu Soliva siehe «Leben und künstlerische Laufbahn», Anmerkungen 36-39, Gw. 17, Anm. 52. Zu Leser siehe Gw. 2 und 17, ferner Steinmann, *Ritz*, S. 70 f.

Rollwerks, die silbrig gesprenkelten Karniese, die bunt schillernden Fittiche der Engel und der zarte Inkarnat der Gesichter, Hände und Füsse.

Den hohen Preis der Fassungen, der gewöhnlich doppelt so hoch stieg wie jener der Schnitzarbeit, bestimmte nicht nur das kostbare Material des echten Blattgoldes und der Lackfarben, sondern auch die überaus grosse Sorgfalt erheischende Arbeit des Malens und Vergoldens. In der Tat strömen diese gedämpften Farben einen solchen Zauber aus, dass man nur wünschen kann, die erhaltenen Fassungen mögen von jeder Erneuerung verschont bleiben; denn keine noch so gut gemeinte Renovation war dem Originalzustand zuträglich, es sei denn, dass sich diese als Restauration auf das Reinigen und Ausbessern schadhafter Stellen beschränkte.

D. Die übrigen Werke Anton Sigristens

Die Zuschreibung der folgenden Werke musste mangels historischer Nachrichten in den meisten Fällen allein auf Grund des Stilvergleichs vollzogen werden. Bei Anton Sigristen besitzt dieser jedoch einen besonders hohen Grad von Zuverlässigkeit; denn sein Stil ist in Figuren, Dekoration und Architektur dermassen persönlich geprägt, dass ihm in seiner Gesamtheit Ausschliesslichkeit zukommt wie bei keinem andern Meister des Walliser Barocks. Wegleitend war auch diesmal der Figurenstil, da Persönliches in ihm sich eher aussprechen kann als in der Dekoration und Architektur, welche der Konvention oder gar den Wünschen der Auftraggeber stärker unterworfen sind¹. Es zeigte sich aber beim Überschaun der Oberwalliser Barockaltäre, dass mit Sigristens Figurenstil jene typische Dekorations- und Bauweise Hand in Hand geht, welche an den archivalisch gesicherten Werken festgestellt werden kann. So wurde es anderseits möglich, Figuren und Architektur bisweilen auf verschiedene Urheber zurückzuführen und eine Zusammenarbeit mehrerer Hände festzustellen². Immer gab die grösstmögliche Summe der Kriterien für die Zuschreibung den Ausschlag; denn einzelne Motive können Gemeingut der Zeit sein und auch in Schülern weiterleben³. Nach der eingehenden Stilbeschreibung im ersten

¹ So wurde Placy Schmid in Seth verpflichtet, den Altar zu schnitzen nach dem Vorbild des Altares, den er in Obersaxen geschnitzt habe, oder, wenn sich die Gemeinde nachträglich noch anders besinne, nach jenem in der Pfarrkirche zu Vals. Siehe dazu Gw. 3, Anm. 44.

² Siehe « Leben und künstlerische Laufbahn »: Josefsaltar zu Schindellegi, Niederwald, dazu Gw. 19 und Gw. 26 und « Auszuscheidende Werke ».

³ Vergl. « Leben und künstlerische Laufbahn »: Placy Schmid und Anm. 70, Peter Lager und Anm. 92. —

Allerdings unterscheiden sich die Künstler ja gerade durch die Art, wie sie die dem Zeitstil entlehnten Motive prägen. Dieser ganz persönliche Zug ihrer künstlerischen Hand-

Teil dieses Kapitels ersparen wir uns, die Stilmerkmale in ermüdender Weise bei jedem Altar zu wiederholen. Der mangelnde Raum zwingt zu einer möglichst knappen Beschreibung. Diese gilt besonders der Architektur, welche immer wieder wechselt, und der Ikonographie der Figuren. Dazu kommen Hinweise auf Stilparallelen im Werk des Meisters. Die Chronologie kann mangels Daten und bei der kurzen Schaffenszeit des Bildhauers oft nur eine relative und unsichere sein. Die in Abschnitt A begonnene Numerierung des Gesamtwerkes setzt sich hier fort.

4) Zeneggen (Bezirk Visp), Pfarrkirche, *Skapulieraltar* (evangelienseitig) ⁴.

Der zweigeschossige Aufbau zeigt eine Säulenarchitektur im ersten und einen aus Rollwerk und Akanthus gebildeten Rahmen im zweiten Geschoss. Er erhebt sich auf einer Leuchterbank, deren Front mit einer Girlande ineinandergesteckter Blätter bzw. Blütenkelche geziert ist. Die Säulenarchitektur besteht aus einer geraden, unkannelierten Säule mit frontalem Postament und Gebälkabschnitt auf jeder Seite. Ihr Schaft wächst aus einem Akanthuskelch heraus und mündet wieder in einen solchen. In Drittelshöhe ist er mit Akanthusblättern umwunden und in Zweidrittelshöhe mit einem Rosenbüschel und kleinen Draperien behängt. Das Altarblatt hat mit seinem halbrund geschlossenen Rahmen, welcher mit einer Kette ineinandergesteckter Blütenkelche belegt ist, das Gebälk verdrängt. Das Gemälde stellt Maria dar, wie sie mit dem Skapulier auf Wolken vor dem Gekreuzigten kniet. Darüber erscheint Gottvater mit dem Hl. Geist. Unter den Wolken brennt das Fegfeuer, aus welchem die armen Seelen flehend die Hand erheben. Über das Bild hinweg verbindet ein reich bewegter und kräftig ausladender Volutengiebel die beiden Gebälkabschnitte. Auf diesen stehen sich Christus und Johannes der Täufer gegenüber ⁵. Johannes weist mit dem Zeigefinger auf Christus. Akanthus zielt die Säulenpostamente und verbindet sich um die Kartusche der Sockelzone herum mit Rollwerk.

Der atektonische Bildrahmen des zweiten Geschosses umschliesst mit den energisch geschwungenen, gebrochenen und eingerollten Borden ein dreiseitig geschlossenes Gemälde. Darauf knien der hl. Jodok und die hl. Apollonia

schrift kann sowenig in adaequate Worte gefasst werden wie der Charakter eines Antlitzes oder eines Schriftzuges. Dieses Irrationale kann nur vom schauenden Auge selbst erfasst und vergleichend Gleichem zugeordnet und von Ungleichem geschieden werden. So kann die nachfolgende Beschreibung nur Wegleiterin zum Werk des Meisters sein. Die Photographien, welche mangels Farben und wegen der Verkleinerung des Objekts ebenfalls nur ein schwacher Ersatz für die Wirklichkeit sind, können leider nie in genügender Zahl als Belege publiziert werden.

⁴ Zeneggen, Pfr.-A., Visitationsprotokoll von 1765: «*altare B. M. V. Scapularis*».

⁵ Johannes trägt wie gewöhnlich ein Buch, das Symbol des Lehrers und Predigers in der Hand. Vergl. Josef Braun, *Tracht und Attribut der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart, 1943, Sp. 367, (zit.: Braun, *Tracht und Attribute*). — Diese Gegenüberstellung von Christus und Johannes als zwei plastischen Figuren auf dem Gesims des Altars ist uns im Oberwalliser Barock sonst nicht begegnet.

einander gegenüber⁶, welchen ein Engel die Krone der Herrlichkeit bringt. Die vier Engelsköpfe, welche symmetrisch verteilt im Rollwerkrahmen des zweiten Geschosses sitzen, gemahnen mit ihren breiten Gesichtern unmittelbar an jene von Oberwald (Gw. 1). Auch der Faltenwurf der beiden genannten Figuren entspricht dem frühen Stil von Oberwald und Hohenflüh (Gw. 1 u. 2). Dieser Befund erhält eine Bestätigung in der Nachricht, dass auf einem der beiden Seitenaltäre (vergl. Gw. 5) eine Jahrzahl zwischen 1720 und 1730 gestanden habe⁷. Da 1719 das Rektorat Zeneggen gegründet wurde⁸, sind wohl bald darauf Altäre bestellt worden. Wirkt der strenge Bau des ersten Geschosses auch sehr altertümlich und sind atektonische Geschosse schon früher bekannt⁹, so macht die hier einsetzende Verschmelzung beider Geschosse für diese Zeit doch einen modernen Eindruck. — Die Fassung ist nicht ursprünglich¹⁰.

5) *Zeneggen* (Bezirk Visp), Pfarrkirche, *Rosenkranzaltar*, (epistelseitig).

Er stimmt mit seinem Pendant (Gw. 4) im Aufbau und in der Dekoration im grossen und ganzen überein. Nur besitzt er gewundene, mit Weinreben umrankte Säulen und zusätzlich eine Draperie unter dem Volutengiebel des ersten Geschosses. Das zweite Geschoss ist kleiner proportioniert und die Akanthus- und Rollwerkmotive sind im Vergleich zum andern Altar überall abgewandelt. Das untere Altarblatt zeigt ein herkömmliches Rosenkranzbild, auf welchem die Kirche von Zeneggen dargestellt ist. Auf den Gesimsen stehen zwei hl. Jungfrauen ohne Attribute. — Die Fassung entspricht jener des Pendants.

6) *Simplon-Dorf*, Pfarrkirche, *St. Anna-Altar* (evangelienseitig).

Im Aufbau besitzt er Ähnlichkeit mit den Seitenaltären von Zeneggen (Gw. 4 u. 5), indem er im ersten Geschoss ebenfalls auf jeder Seite eine Säule mit frontalem Postament und Gebälkabschnitt und im zweiten einen atektonischen aus Rollwerk, Akanthus und dazu aus Blumen gebildeten Rahmen aufweist. Die Säulen sind gewunden und mit disteligem Akanthus umrankt. Vor ihnen stehen im Hauptunterschied zu Zeneggen Figuren auf polygonal vorkragenden und von Akanthusvoluten gestützten Konsolen, der hl. Johannes

⁶ Auf Jodok, der im übrigen als Pilger dargestellt ist, weist die zu seinen Füßen liegende Krone als Sinnbild der von ihm ausgeschlagenen Königsherrschaft hin. Vergl. Josef Braun, a. a. O., Sp. 363 f.

⁷ Mündliche Mitt. des verstorbenen Pfr. Prosper Burgener.

⁸ Imesch, *Pfarreien*, S. 261: «Der seit 1754 bestehenden Pfarrei war ein Rektorat vorangegangen, das 1719 gegründet worden war».

⁹ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 111 f.: Hochaltar in der Pfarrkirche zu Unterbäch von 1697. Dazu vergl. die Rankenaltäre des Jodok Ritz in Graubünden. Steinmann, *Ritz*, S. 81 f.

¹⁰ Die vergoldeten Säulenschäfte könnten bei diesem frühen Altar dem ursprünglichen Zustande entsprechen. Auch die Altäre des Johann Ritz aus der mittleren Schaffenszeit weisen noch goldene Säulenschäfte auf (Sedrun 1703 und Disentis 1709-1712). Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 72 f. Der silbergraue Anstrich des Gewändes entspricht in keiner Weise den alten Fassungen. Die Fassung wurde laut Mitt. von † Pfr. P. Burgener nach 1930 von Bohajac erneuert.

der Täufer und der hl. Antonius von Padua, beide in überschlanke Gestalt. Das aus jüngerer Zeit stammende, rechteckige Altarblatt stellt die Mutter Anna mit Maria dar¹¹. In der Rollwerkkartusche darunter steht: «*DIFFUSA EST GRATIA IN LABIIS TUIS*». Puttenköpfchen zieren die beiden Friesabschnitte über den Säulen, Akanthusranken mit der charakteristisch gebrochenen Innenborde die eine Flanke des Geschosses, Draperien und die typische Kette ineinandergesteckter Blumenkelche die Leuchterbank. Zwischen den Gebälkabschnitten ruht auf einem Kaffgesims ein üppiger Volutengiebel mit dem Stifterwappen¹² und leitet zum zweiten Geschoss über. Sein halbrund geschlossenes barockes Bild in einem Rahmen aus ineinandergesteckten, lanzettförmigen Blättern zeigt die hl. Cäcilia an der Orgel. Ihr scheinen die hl. Agatha und die hl. Martha¹³, welche auf den kräftigen Volutenansätzen des Bildrahmens über den Säulen sitzen, andächtig zu lauschen. Das Auge der Heiligsten Dreifaltigkeit in einem Wolken- und Strahlenkranz krönt das zweite Geschoss. — Die Fassung ist kaum ursprünglich¹⁴.

7) *Simplon-Dorf, Pfarrkirche, Josefsaltar* (epistelseitig).

Im Aufbau stimmt er mit seinem Pendant (Gw. 6) ziemlich überein, nur ist hier das Kranzgesims über dem rechteckigen Bildrahmen des ersten Geschosses unversehrt durchgezogen und die Figurenkonsolen sind etwas nach aussen gerückt. Auch im Dekorativen variiert der Altar ein wenig. So sind an den Säulenpostamenten rechteckige Zierschilder angebracht, welche mit ineinandergesteckten Blütenkelchen gerahmt sind. Der Akanthus der Säulen ist mit Blumen durchsetzt. Die Puttenköpfchen fehlen. Der Ziergiebel mit Stifterwappen¹⁵ ruht verloren auf dem kräftigen Kranzgesims. Auch die Dekoration des zweiten Geschosses ist abgewandelt. Die Blumen fehlen. Es ist ausserdem mit dem Herzen Marias, welches von einem Wolken- und Strahlenkranz umgeben ist, bekrönt und trägt auf den wuchtigen Volutenansätzen zwei Jesuiten-Heilige ohne Attribute¹⁶. Den hl. Georg als Drachentöter auf dem Altarblatt des zweiten Geschosses malte der gleiche Barockmaler, welcher die hl. Cäcilia am Pendant geschaffen hat. Der Rahmen besitzt einen halbrunden, leicht eingezogenen Ab-

¹¹ Von Paul Deschwanden signiert und datiert 1876.

¹² Wappen Zenklusen: Siehe *Walliser Wappenbuch*, Zürich, 1946, S. 299 und Taf. 9.

¹³ Die hl. Martha durch Weihwasserkessel, Wedel (oder Kelle?) gekennzeichnet und als Matrone mit dem Kopftuch bedeckt. Vergl. Braun, *Tracht und Attribute*, Sp. 508 f.

¹⁴ De silbernen Säulenschäfte mit goldenem Laub aber kaum in ursprünglicher Fassung.

¹⁵ Allianzwappen Schmidhalter-Arnold, Siehe *Walliser Wappenbuch*, S. 236 und Taf. 9, S. 14 und Taf. 6.

¹⁶ Beide tragen einen schwarzen Talar und ein Chorhemd. Der bärtige Heilige auf der Epistelseite ist offenbar der hl. Franz Xaver, der andere unbärtige vermutlich der hl. Ignatius oder vielleicht der hl. Aloysius. Ignatius wird sonst häufiger im Messgewand dargestellt. Bei beiden Heiligen fehlen hier die üblichen Birette, Stolen und spezifischen Attribute. Vergl. Braun, *Tracht und Attribute*, Sp. 61, 269, und 353.

schluss. Auf dem Gemälde des ersten Geschosses ist der Tod des hl. Josef in der süsslichen Manier der Deschwandenschule dargestellt ¹⁷. Dazu gehört die Inschrift auf der Kartusche: « *JUSTUS UT PALMA FLOREBIT* ». Die hl. Katharina und die hl. Barbara stehen in überschlanke Gestalt vor den Säulen. — Die Fassung entspricht der des Pendants.

8) *Zenbinnen* (Binntal), Kapelle St. Sebastian, *Altar*.

Die 1725 erbaute Kapelle ¹⁸ erhielt wohl bald ihren Altar. Er besteht aus einer Säulenarchitektur im ersten Geschoss und einem zweiten Geschoss aus zwei dreidimensional geschweiften, schweren Voluten, welche einen durchbrochenen Giebel bilden. Im ersten Geschoss sind je zwei mit Reben umrankte Spiralsäulen vor entsprechendem Gewände auswärts zurückgestuft. Postamente und Gebälkabschnitte der vordern Säulen sind übereck gestellt, jene der beiden hintern frontal gerichtet. In dem dadurch entstandenen Zwischenraum stehen Figuren, der hl. Petrus und der hl. Sebastian (Höhe 110 cm) auf schräg auswärts kragenden, polygonalen Konsolen, welche auf Rollwerk und Akanthusvoluten abgestützt sind. Der hl. Sebastian (Taf. 7) gleicht, abgesehen von kleinen Abweichungen in der Kopfhaltung, in der Drapierung des Lendenschurzes und in der Verteilung der Pfeilwunden ¹⁹, genau dem hl. Sebastian auf dem Hochaltar zu Randa (Gw. 9) und verleugnet seine Verwandtschaft auch mit dem hl. Sebastian auf dem evangelienseitigen Altar zu Hohenflüh (Gw. 10) und auf dem Altar zu Ritzingen (Gw. 12) nicht. Der hl. Petrus trägt seinen Mantel ähnlich diagonal über den Körper wie der hl. Petrus auf dem Baptisterium zu Oberwald (Gw. 1) und besitzt einen ähnlichen Kopf. Über dem Mittelfeld mit einem rechteckigen Altarblatt, welches das Ecce-Homo zwischen Pilatus und einem Soldaten zeigt, zieht sich das unversehrte Gebälk waagrecht durch. Auf dem Kranzgesims über den äussern Säulen, also nicht in vertikaler Verlängerung der untern Figuren, erheben sich Antonius von Padua und die hl. Ursula. Zwischen ihnen schwingt sich, mit Ansatz auf den übereck gestellten Gesimsen über den innern Säulen, das Volutengeschoss empor. Es birgt zwischen den mit Akanthus überwachsenen und zwei geflügelten Engelsköpfchen besetzten Voluten ein Gemälde mit der Hl. Familie. Dieses wird von einem Rahmen aus ineinandergesteckten Kelchblüten und mit doppelt geschweiftem Abschluss umschlossen. Der Maler, der die barocken Gemälde an den Seitenaltären zu Zeneggen (Gw. 4 u. 5) und zu Simplon-Dorf (Gw. 6 u. 7) gemalt hat, scheint auch die

¹⁷ Vergl. Anm. 11.

¹⁸ Das Datum befindet sich an der Front über dem Eingang der Kapelle.

¹⁹ Während hier der Kopf die Richtung des Oberkörpers fortsetzt, so dass die Körperlinie nur einmal, in den Hüften, gebrochen wird, biegt der Kopf beim hl. Sebastian von Randa nochmals in der Gegenrichtung ab, so dass der Körper eine S-Kurve beschreibt. Beim Sebastian von Zenbinnen sind bei den Pfeileinschlägen vom Maler Bluttrauben aufgemalt worden.

beiden Gemälde dieses Altares besorgt zu haben ²⁰. Im durchbrochenen Giebel erscheint in Halbfigur Gottvater ähnlich wie auf dem Taufbrunnen von Oberwald (Gw. 1), nur weht der Mantel im Gegensinn und weniger heftig. Zur reichen Dekoration des Altars gehören ausser den üppigen Reben an den Säulen Granatäpfel, welche in den zarten Rollwerkspiralen im Fries über dem Ecce-Homo und am Rollwerk der Figurenkonsolen hängen. Büschel von Trauben und Birnen zieren die benachbarten Flächen der Säulenpostamente und weitere Fruchtbündel sind mit Draperien über die entsprechenden Friesabschnitte des Gebälks gehängt. An den Gewändevorsprüngen hinter den Figuren läuft der äusseren Säule entlang jene eigentümliche Kette ineinandergesteckter Blüten. Der Akanthus säumt in S-förmigen Spiralen die Flanken des ersten Geschosses ²¹, rahmt mit Rollwerk verbunden die Kartusche der Sockelzone und überspinnt in zarten gegenständigen Spiralen die ihr zugekehrten Flächen der Säulenpostamente. Aus den ihnen entsprechenden Friesabschnitten des Gebälks gucken Puttenköpfchen. So wirkt der Altar in Aufbau und Schmuck sehr reich und erstrahlt in der Buntheit der zum grössten Teil ursprünglichen Fassung ²².

9) *Randa* (Nikolaital), Pfarrkirche, *Hochaltar*.

Er dürfte im Zusammenhang mit der 1730 vorgenommenen Erhebung des Rektorats Randa zur Pfarrei entstanden sein ²³. In die Jahre 1730-1731, bevor die Altäre von Hohenflüh (Gw. 2, 10, 11) und jene von Ritzingen, Gamsen und Im Feld-Törbel (Gw. 12, 13, 14) seit 1732 nacheinander entstanden sind, fügt er sich nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch zwanglos ein; denn die scharfen und tief furchenden Falten an den Tuniken der Figuren und der etwas schwere Flug der Mäntel passen gut in diese Zeit. Zudem erscheint der Aufbau wie ein Vorläufer desjenigen von Ritzingen (Gw. 12). Er gleicht diesem auffallend, nur wirkt er strenger durch die frontale Stellung sämtlicher Postamente und Gebälkabschnitte, während ihre teilweise Übereckstellung in Ritzingen eine grössere Tiefenperspektive erzielt.

²⁰ Es zeigen sich überall die ähnliche, etwas kreidige und derb-primitive Malweise und teilweise die gleichen Gesichtsausdrücke.

²¹ Unverständige Hände haben diese Seitenranken, wie der augenblickliche Zustand zeigt, an den seitlichen Leisten des Altarblattes befestigt, weil sie am ursprünglichen Standort wenig Platz finden. Offenbar hatte man den Altar etwas zurückgestellt.

²² Fassung: grau marmoriertes Gewände, blau lasierte Säulenschäfte, vergoldetes Reblaub und rotviolette (weinrote) Trauben. Der untere Gemälderahmen trägt auf silbernem Grund gemalte goldene und grün lasierte Ranken und Blätter. Das Gefieder der Engel schillert in wechselnden Farben von Gold, Weinrot- und Grünlasuren. Der hl. Antonius trägt einen braunen, mit goldenen Mustern verzierten Habit, die hl. Ursula eine rote Tunika, eine grüne, goldgemusterte Jacke und einen vergoldeten Mantel, Petrus eine blaulasierte Tunika mit goldenen Blumenmustern und einen vergoldeten Mantel. Die Innenborden des vergoldeten Akanthus sind grün lasiert.

²³ Laut St. Niklaus, Pfr.-A, B 2, wurde die Pfründe am 4. Okt. 1729 konstituiert (Mitt. H. H. Hans Anton von Roten). Imesch, *Pfarreien*, S. 259: «Randa (Hl. Sebastian) wurde 1730 zur Pfarrei erhoben, nachdem es bereits vorher von eigenen Rektoren versehen worden». Am 16. Juli 1731 beginnt das Taufbuch und am 20. März des gleichen Jahres das Ehebuch.

Der Altar besteht aus zwei fast gleichen Säulengeschossen und einer üppigen Giebelbekrönung. In jedem Geschoss sind zwei gewundene Säulen mit Akanthuslaub auf jeder Seite vor einem Gewände einwärts nach hinten gestuft. Die innere Säule ist jeweils von der vordern so weit weggerückt, das eine dritte Säule den Zwischenraum ausfüllen könnte. Vor diesem Zwischenraum sind im ersten Geschoss Figuren getreten, der hl. Josef und der hl. Johannes Evangelist, und ein geflügelter Engelskopf bezeichnet über diesen die Stelle des fehlenden Kapitells. Da aber die beiden Figuren auf rechteckig vorkragenden Konsolen mit den äussern, bezw. vordern Säulen in gleicher Front stehen, besteht die Vorstellung nicht mehr, dass die Figuren Säulen vertreten. Im obern Geschoss fehlen die Figuren in den Interkolumnien. Diese sind nur von einer herabhängenden Kette ineinandergesteckter Blütenkelche geziert. In beiden Geschossen werden die Architekturkompartimente über eine halbrund geschlossene Figurennische hinweg durch einen doppelt geschweiften, bezw. halbrunden Giebel zusammengehalten. In der untern Nische, welche von der Kette ineinandergesteckter Blumenkelche gesäumt ist, steht der Kirchenpatron St. Sebastian (Taf. 7). Er gleicht jenem von Zenbinnen (Gw. 8) brüderlich ²⁴. Vom Giebel herab schweben zwei Putten. Aus der obern Nische, welche mit einer Muschelverdachung versehen ist, schaut ein hl. Franziskaner herab. Daneben erheben sich auf dem Gesimse des ersten Geschosses über den Interkolumnien die hl. Katharina und die hl. Barbara. Aus dem Giebel des zweiten Geschosses schwebt die Heiliggeisttaube herab und darüber erscheint in einem bewegten Giebelmedaillon aus Akanthus und Rollwerk die Halbfigur Gottvaters mit wehendem Mantel ähnlich wie auf dem Baptisterium von Oberwald (Gw. 1). Auf Torbogen neben dem Altar halten die hl. Bischöfe Theodul und Nikolaus Wache. In bewegten Kurven säumt Akanthus die Geschosse und die Figurennischen, überwächst die Postamente und sprüht über den äussern Säulen als deren ideelle Verlängerung aus den Gesimsen empor. An den obern Figurenpostamenten hängen Fruchtbündel.

1927 wurde der Altar neu gefasst und der erhöhten Kirche entsprechend gehoben. Damals wurde auch der Tabernakel, der ohnehin nicht zum ursprünglichen Bestand gehört, umgebaut und anders montiert ²⁵.

²⁴ Vergl. auch den hl. Sebastian auf dem evangelienseitigen Altar zu Hohenflüh (Gw. 10) und auf dem Altärchen zu Ritzingen (Gw. 12, Taf. 5).

²⁵ Laut Mitt. von H. H. Pfr. Sarbach: 1927 wurde die Kirche vergrössert, der Altar durch Einsetzung einer Leuchterbank gehoben, da er für die neue Kirche zu niedrig war, und ganz neu gefasst. Neu ist auch das Antependium. Der Tabernakel wurde 1927 umgebaut, wie frühere Photos im Besitz des Pfarrarchivs zu zeigen vermögen. Er war vorher viel höher und verdeckte teilweise den hl. Sebastian. Wie der Vergleich mit dem Seitenaltar, der das Weihedatum 1748 trägt, zeigt, wurden Bestandteile verwendet (vor allem Akanthusvoluten und Engelsköpfe), welche von der gleichen Hand stammen wie der Aufbau und die Dekoration des Seitenaltars. (Die Madonna auf diesem Altar stammt mit all ihren typischen Eigenheiten von Johann Ritz. Den Mantel trägt sie wie die Madonna von Tschamutt und Bettmeralp und das Jesuskind verschraubt seinen Körper und verschränkt seine Füsschen wie bei den Ritzmaddonnen und beim hl. Antonius in Schmidigenhäusern im Binnthal. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 105, S. 108, S. 118, S. 121 f. und Taf. 6, 11, 15. Da wir diese Kirche nur am Anfang unserer Ritz-

10) *Hohenflüh* bei Mörel, Kapelle der Schmerzhaften Mutter, *Evangelien-seitiger Altar*.

Im Jahre 1732 liess ihn Pfarrer Moritz Gertschen von Mörel laut Kapellenbuch durch den Bildhauer um fünf Dublonen machen. Die Schreinerarbeit (« glatte Arbeit ») belief sich auf vier Kronen. Das Holz lieferte die Gemeinde. Die Vergoldung liess ebenfalls der genannte Pfarrer auf seine Kosten für zwölf (!) Dublonen ohne Zweifel beim Maler des Hochaltars, Joh. Kaspar Leser, besorgen ²⁶.

Der Aufbau besteht ähnlich wie bei den Seitenaltären von Zeneggen (Gw. 4 u. 5) und von Simplon-Dorf (Gw. 6 u. 7) aus einem Architekturgeschoss mit einer Säule auf jeder Seite und einem atektonischen Volutengeschoss. Die gewundenen und mit Akanthus umrankten Säulen erheben sich auf frontalen Postamenten und tragen entsprechende Gebälkabschnitte. Von diesen ist der Architrav waagrecht über das rechteckige Mittelfeld hinweggeführt, während vom Kranzgesims nur der oberste Karnies sich fortsetzt, zu einem mit Lambrequins behangenen Volutengiebel emporschwingt und im First das Wappen des Stifterpfarrers trägt ²⁷. Vor den Säulen stehen auf rechteckig vorkragenden und auf Rollwerk abgestützten Konsolen der hl. Kandidus in kurzer römischer Kriegstracht und der hl. Mauritius in zeitgenössischem Harnisch und mit der Fahne ²⁸. Vor dem Mittelfeld ist laut Inschrift der Kartusche: « *ECCE POSITUS EST HIC IN RUINAM ET RESURRECTIONEM MULTORUM IN ISRAEL* » die Prophezeiung Simeons an Maria plastisch dargestellt und scheinbar mit der Verkündigung des Engels verbunden. Dieser schwebt mit einem Kreuz auf den Wolken herab zu Maria, welche vor einem Betstuhl halb in die Knie gesunken ist und auf Simeon hört, der ihr gegenüber steht ²⁹. Aus den

studie besucht hatten, entging uns diese einzelne Figur, zumal der Altar selbst die Jahrzahl 1748 trägt, und wurden wir erst jetzt an Hand einer Photo auf diese Statue aufmerksam).

²⁶ Mörel, Pfr.-A., G 5, Kapellenbuch von Hohenflüh (früher im Gemeindearchiv Bitsch), im Anschluss an die in Gw. 2 Anm. 13 zitierte Stelle über den Maler Hans Kaspar: « *Im oben gesagten Jahr 1732 hatt obvermelter woll ehrwürdiger Herr Pfarer zu Mörell [Gertschen, vergl. Gw. 2, Anm. 13] den ussren Altar lassen durch den bilthauwer machen denen mitnachthalb [nördlich] umb Dubel 5. Undt geben für die glatte Arbeit desselben Kronen 4. Die Gmeindt hatt aber das Holtz dartzu geben. Hernach hat der obgemeldte H. Pfarherr zu Mörel diesen altar in seinen kosten vergilden lassen pretio 12 Dublarum* » [Der letzte Satz ist von anderer Hand geschrieben]. — Der Preis der Fassung beträgt also auch wieder mehr als das Doppelte. — Zum vollen Namen Moritz Gertschen siehe Zimmermann, *Hohenflüh*, S. 75. Beim Maler handelt es sich zweifelsohne auch um Joh. Kaspar Leser.

²⁷ *Walliser Wappenbuch*, S. 109, Taf. 7: Auf einem Dreieck ein Kelch mit Ähren.

²⁸ Während sonst häufig Mauritius und Sigmund einander gegenüber gestellt sind, sehen wir hier — eine nicht häufige Darstellung — Kandidus und Mauritius so zu beiden Seiten des Geschosses dargestellt, dass es scheint, Kandidus höre auf die Stimme seines Oberbefehlshabers Mauritius und folge ihm nach. Die Kostüme und Kennzeichen entsprechen den Angaben von Braun, *Tracht und Attribute*, Sp. 401 f. und 529 f. — Diese thematische Verknüpfung zweier Figuren über das Mittelfeld hinweg kommt bei Sigristen mehr als einmal vor. Siehe Gw. 4 (Zeneggen: Christus und Johannes d. T.), Gw. 14 (Töbel-Im Feld: Maria Verkündigung).

²⁹ Der Gedanke, das Motiv der Passion mit der Verkündigung zu verbinden, ist schon alt. Schon in einer Skulptur in S. Maria im Kapitol zu Köln (11./12. Jh.) überbringt Gabriel

Wolken gucken drei Puttenköpfchen. Über den Säulen stehen auf den Volutenansätzen des zweiten Geschosses die Heiligen Petrus und Paulus. Die Voluten schwingen in Gestalt von sprühenden Akanthusblättern empor und halten mittels gekerbter Borden, die in Puttenköpfchen enden, einen Rahmen. Dessen vorhangbogiger Giebel trägt zwischen seinen Volutenenden eine von Akanthus umfangene Muschel und auf den Dachschrägen Bündel von Trauben und Birnen. Ketten ineinandergesteckter Blüten säumen die seitlichen Leisten des Rahmens. Vor dem Rahmenfeld steht die Figur des hl. Sebastian, welcher mit jenem von Ritzingen (Gw. 12) sozusagen restlos übereinstimmt³⁰. In üblicher Weise säumt Akanthus die dem Schiff zugekehrte Flanke des ersten Geschosses und, mit Rollwerk verbunden, die Kartusche der Sockelzone. Ferner hangen an Rosen befestigte Draperien aus dem Giebelfeld des gleichen Geschosses herab, und die Leuchterbank ist mit einer Art Lorbeerkranz belegt³¹. — Die Fassung wurde 1938 gleich wie beim Hochaltar (Gw. 2) völlig erneuert³².

11) *Hohenflüh* bei Mörel, Kapelle der Schmerzhaften Mutter, *Epistelseitiger Altar*.

Laut Kapellenbuch wurde dieser Altar ebenfalls 1732 von Ignatius Eugen de Sepibus, Zendenhauptmann des Zenden Raron und einstigem Meier zu Mörel zu gleichen Kosten wie das Pendant (Gw. 10) gestiftet³³. Er stimmt mit diesem bis auf das Figurenprogramm und das Stifterwappen³⁴ vollständig überein. Im ersten Geschoss ist die Beschneidung des Herrn plastisch dargestellt, auf welche die Inschrift in der Kartusche darunter hinweist: « *SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM EX HOC NUNC ET USQUE IN SAECULUM* ». Der Priester steht mit dem Kind auf dem Arm hinter einem Sarkophagaltar, daneben Maria und Josef, und anschliessend vor den Säulen zwei hl. Jungfrauen. Auf den Volutenansätzen des zweiten Geschosses präsentieren sich die hl. Apollonia und eine Heilige mit Schwert und Palme (Barbara ?) und im Mittelfeld die hl. Katharina. Im Figuren- und Ornamentstil entsprechen dieser Altar und sein Ge-

mit der frohen Botschaft zugleich ein Kreuz. Karl Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg i. Br., 1928, S. 340.

³⁰ Vergl. auch den hl. Sebastian zu Zenbinnen (Gw. 8) und zu Randa (Gw. 9), Taf. 7.

³¹ Dabei ist es zweifelhaft, ob es sich im Grunde nicht um das gleiche, nur etwas variierte Motiv ineinandergesteckter Blumenkelche handelt, wie es ziemlich häufig im Werke Anton Sigristens vorkommt. Vergl. Abschnitt B, « Der Stil », Anm. 3.

³² Zimmermann, *Hohenflüh*, S. 80. und mündl. Mitteilung.

³³ Mörel, Pfr.-A., G 5, Kapellenbuch von Hohenflüh, im Anschluss an die in Anm. 26 wiedergegebene Notiz: « ... Ignatius Eugenius de Sepibus Zendenhauptmann des Lobl. Zenden Raron gewester Meyer zu Mörell hat im besagten Jahr 1732 den ussren altar Mittag halben [südlich] lassen machen umb Dublonen 5. Und für de glatte Arbeit Kronen 4. Die Gemeindt hatt auch das Holtz dartzu gethan ». Die Vergoldung für 12 Dublonen wurde ebenfalls vom Stifter des Altars bezahlt (a. a. O.). Der Maler war gewiss auch Joh. Kaspar Leser, der den Hochaltar gefasst hatte (Siehe Gw. 2.).

³⁴ Das Allianzwappen de Sepibus-de Chastonay, siehe *Walliser Wappenbuch*, S. 240, Taf. 15, und S. 58, Taf. 22.

genstück dem Hochaltar (Gw. 2), mit welchem sie im gleichen Jahre entstanden sind. 1938 erneuerte Fassung ³⁵.

12) *Ritzingen* (Goms), Kapelle der hl. Anna, *Altar*. Taf. 5.

Laut einer Notiz im Sterbebuch der Pfarrei Biel wurde die Kapelle von Ritzingen am 2. Januar 1732 von Pfarrer Werlen von Münster im Beisein des Pfarrverwesers von Biel und des Geistlichen von Gluringen benediziert ³⁶. Mit diesem Datum ist der früheste Termin der Entstehung des Altars gegeben ³⁷.

Er besteht im Gegensatz zu den bereits besprochenen Werken (vom Hochaltar zu Hohenflüh und Randa abgesehen) aus zwei Architekturgeschossen. Dabei besitzt er unter der erhöhten Figurennische des ersten Geschosses in Übereinstimmung mit dem Hochaltar zu Hohenflüh (Gw. 2) einen Thronbaldachin für eine Schmerzensmutter. Im ersten Geschoss sind auf jeder Seite zwei mit Akanthus belaubte Spiralsäulen vor einem Gewände so einwärts nach hinten gestuft, dass zwischen beiden eine dritte Säule eingestellt werden könnte. An ihre Stelle ist aber vor das leicht verkröpfte Gewände eine säulenschlanke Figur, Antonius von Padua, bzw. St. Katharina, auf eine polygonal vorkragende und auf einen Engelskopf abgestützte Konsole getreten. Über dem Haupt der Heiligen markiert eine Muschel, von welcher ein Granatapfel herabhängt, das fehlende Kapitell. Postamente und Gebälkabschnitte der beiden äussern Säulen sind leicht übereck gestellt, die der beiden innern frontal gerichtet. Die beiden Architekturkompartimente werden über die halbrund geschlossene Mittelnische hinweg durch einen Segmentbogen verklammert. In der Nische befindet sich unter einer Muschelverdachung die hl. Anna selbdritt. Maria steht als Mädchen neben der Mutter und erhebt ihre Hand mit verlangendem Blick zum Jesuskind auf dem Arm der hl. Anna empor. Das gleiche Motiv war im Oberwallis auf dem Hochaltar der Antoniuskapelle auf dem Biel in Münster bereits vorgebildet worden ³⁸. Die Schmerzensmutter in der Nische ist im Gegensatz zu jener auf dem Hochaltar zu Hohenflüh (Gw. 2) offensichtlich ein Werk des Anton Sigristen. Doch leuchtet das Vorbild vom Ende des 15. oder Anfang des

³⁵ Siehe Anm. 32.

³⁶ Biel (Goms), Pfr.-A., D 42, Sterbebuch von 1698-1838 im Anhang: «*Anno 1732 die 2 Januarij Benedixit Sacellum novum in Reitzigen [sic] Ad(mod)um R(ever)endus et Excellens D(omi)nus Christianus Egidius Werlen Parochus Monasterij assistantibus R. R. D. D. Josepho Bodenmann pro tempore curato et Thoma Werlen Presbitero in Glurigen*». (Die Notiz ist von Josef Bodenmann eingetragen worden). — Da man solche Einsegnungen im Gegensatz zu bischöflichen Weihen (Konsekration) gewöhnlich sogleich vornimmt, dürfte das Benediktionsjahr auch das Jahr der Entstehung sein.

³⁷ Da der Altar sich genau in die Kapelle einfügt und als St. Anna-Altar offensichtlich für diese Kapelle hergestellt worden ist, dürfte er wohl gleich nach der Vollendung der Kapelle ebenfalls ausgeführt worden sein.

³⁸ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 29, S. 43 und Taf. 1. Dazu vergl. die Variation auf dem Hochaltar im Ritzingerfeld (a. a. O., S. 44 und Taf. 2) und auf dem von Johann Ritz geschaffenen Altar zu Schmidigenhäusern (a. a. O., S. 103 und Taf. 7).

16. Jahrhunderts motivisch deutlich durch das Bild hindurch³⁹. Der Thronbaldachin umfängt es mit eleganten Voluten, welche mit Akanthus überwachsen sind und in einer muschelartigen Verdachung enden. In den seitlichen Zwickeln prangen üppige Fruchtbündel aus Trauben, Birnen und Granatäpfeln. Auf den Gesimsen über den äussern Säulen setzen doppelt geschweifte Giebelstücke an, dahinter stehen auf Postamenten senkrecht über Antonius und Katharina der hl. Josef und der schreibende hl. Evangelist Johannes.

Dazwischen erhebt sich in vereinfachter Wiederholung des ersten Geschosses das zweite. Zwei einwärts nach hinten gestufte, mit Akanthus belaubte Spiralsäulen flankieren die halbrund geschlossene Figurennische. Die Architekturteile der vordern Säulen sind wie unten übereck gestellt, die der hintern frontal gerichtet und durch einen Segmentbogen verbunden. Akanthusblätter lodern, auf dem Gesims aus Voluten aufsteigend, über den First hinweg, und ein Kinderengel bringt dem hl. Sebastian, welcher auf vorkragender polygonaler Konsole in der Nische des Geschosses steht, Palme und Krone. Sebastian gleicht genau jenem des Seitenaltars zu Hohenflüh (Gw. 10). Zur Dekoration gehören ausser den genannten Ornamenten Engelsköpfchen in den Friesabschnitten über den Säulen des ersten Geschosses und unter dem betreffenden Segmentgiebel, Fruchtbündel im Friesabschnitt zwischen diesen Engelsköpfchen, Akanthusranken mit Innenborden an den Flanken des ersten Geschosses, in S-förmigen Spiralen um die Figurennischen, an der Leuchterbank, am Rahmen des Antependiums und an den Säulenpostamenten, wo sie teilweise mit Rosetten besetzt sind. Der zierliche Altar wirkt durch seine bunte ursprüngliche Fassung sehr reizvoll⁴⁰. Über seine Verwandtschaft zum Altar zu Randa siehe dort (Gw. 9). Durch die Übereckstellung der Architekturteile wirkt er fortschrittlicher als jener.

³⁹ Vergl. Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter (Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 1)*, Köln, 1924, S. 144 und Abb. 38: Münster i. W., Landesmuseum, Meister von Osnabrück, frühes 16. Jh. Am Ende des 15. Jahrhunderts und Anfang des 16. Jahrhunderts ist der Vesperbildtyp besonders üblich, der Christus in Diagonalhaltung mit nach vorn gedrehtem Körper und herabhängendem linken Arm zeigt. — Das Vesperbild von Ritzingen behauptet eine Mittelstellung zwischen dem genannten und dem vor allem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geläufigen Typ, wo Christus mehr waagrecht, aber ebenfalls mit nach vorn gedrehtem Körper und herabhängendem Arm dargestellt wird. Passarge, a. a. O., S. 138 und Abb. 32, S. 142 und Abb. 36.

⁴⁰ Fassung: Marmorierung des Gewändes aus ziegelrotem Grund und gelblichen Adern, ausgenommen die Friese und Sockelzonen oben und unten, welche grau marmoriert sind. Dazu spielt das dunkle Lasurblau an den Säulenschäften und das Gold des Laubes, die weinrote Lasur der Trauben und die rostfarbene Lasur der Rosen und das Grün der Stengel am Laub. Das Hellblau der Nischen scheint erneuert zu sein. Die Mäntel der Figuren sind vergoldet, die Gewandfutterfarben bei Johannes grün, bei Josef blau, bei Katharina rot.

13) *Gamsen* (Bezirk Brig), Kapelle St. Sebastian, *Altar*.

Inscription auf der Kartusche: « *IN HONOREM S. SEBASTIANI FACTUM 1733 G: G: RENOVATUM 1892 R: D: M: A* »⁴¹. Im Prinzip zeigt der Altar einen dem Ritzinger Altar (Gw. 12) verwandten Aufbau mit zwei Architekturgeschossen. In jedem Geschoss sind beidseitig je zwei gewundene Säulen einwärts zurückgestaffelt. Im Gegensatz zu Ritzingen sind aber hier Postamente, Kapitelle und Gebälkabschnitte der innern und äussern Säulen des ersten Geschosses übereck gestellt, während im zweiten Geschoss jene der innern Säulen Ritzingen entsprechend frontal liegen. Ebenfalls im Gegensatz zu Ritzingen sind hier auch im zweiten Geschoss Figuren auf vorkragenden Konsolen zwischen die Säulen getreten. Auf den untern durch Engelsköpfe getragenen, polygonalen Konsolen fehlen die Figuren⁴², auf den obern geschweiften und durch Akanthusvoluten gestützten stehen der hl. Josef und ein heiliger Bischof. Zudem sind die mit Weinreben umrankten Säulen des ersten Geschosses vor Pilaster gestellt. Ein Motiv, welches in Igels wiederkehrt (Gw. 22 u. 23). An Stelle von Figuren sind in den Mittelfeldern Gemälde eingesetzt, unten ein hl. Sebastian, wohl von 1892, in rechteckigem Rahmen, über welchen hinweg ein Volutengiebel aus zarten, verschlungenen Spiralen die Säulenkompartimente verbindet, oben ein barocker hl. Georg als Drachentöter, scheinbar vom gleichen Maler, welcher auch die Altarblätter von Zeneggen, Simplon-Dorf und Zenbinnen gemalt hat (Gw. 4-8). Ein Strahlenkranz mit dem Herz-Jesu bekrönt das zweite Geschoss. Putten sitzen auf den geschweiften Giebelansätzen des ersten Geschosses und auf den Gesimsen neben dem Giebelmedaillon. Puttenköpfchen zieren die Friesabschnitte des ersten Geschosses. Der Akanthus umrankt, mit Rollwerk kombiniert, die Kartusche der Sockelzone, in gegenständigen zarten Spiralen oder mit Trauben verbunden überspinnt er die Säulenpostamente unten, wächst an den Säulen und an den Flanken des zweiten Geschosses empor und schwingt in Form von Giebelvoluten von den äussern Gesimsen des zweiten Geschosses empor. — Schlechte Fassung von 1892.

14) *Törbel* (Bezirk Visp), Kapelle Im Feld, *Altar*. Taf. 6.

Mit dem Datum 1734 des von « *Bartolomeus Jachinus ex Macugnaga* » signierten Altarblattes⁴³ dürfte auch die Entstehungszeit des Altares selbst

⁴¹ Im Gegensatz zu vielen Weihedaten (vergl. Steinmann, *Ritz*, S. 75, S. 96, S. 109) ist das Datum ausdrücklich als Entstehungszeit des Altars bezeichnet. Die Initialen G. G. des Stifters konnten wir nicht auflösen. Die Renovation von 1892 liess Reverendus Dominus Michael Amherd besorgen, welcher laut Josef Lauber, *Verzeichnis von Priestern aus dem deutschen Wallis*, in *BWG*, Bd. 1, 1895, S. 280, in Gamsen-Glis 1809 geboren, nach seiner Wirksamkeit als Priester in Simplon und Lax sich 1891 wieder nach Gamsen in den Ruhestand zurückzog. — Die Kapelle ist dem hl. Sebastian geweiht und wird unter diesem Titel am 21. Mai 1772 im Testament einer frommen Frau Perrig genannt, welche alle Kapellen weit und breit beschenkte. *AGVO*, B 11, fol. 70 v. (Mitt. von H. H. Hans Anton von Roten).

⁴² Wo sie sich befinden, konnten wir nicht erfahren.

⁴³ Die ganze Signatur unten am Altarblatt: « *Bartolomäus Jachinus ex Macugnaga invenit et pinxit anno 1734* ».

gegeben sein. Er besteht aus einem Säulengeschoss und einem runden, durchbrochenen Giebelmedaillon, durch welches das Licht des Oculifensters im Chorabschluss hereinflutet. Das in die Breite gedehnte Architekturgeschoss besitzt auf jeder Seite zwei einwärts nach hinten gestaffelte Spiralsäulen vor entsprechendem Gewände. Postamente und Gebälkabschnitte sind frontal gerichtet. Das Altarblatt stellt die hl. Familie dar und erreicht mit seinem doppelt geschweiften Abschluss das Niveau der Gesimszone. Darüber hinweg spannt sich ein ähnlich geschweiffter, zarter Giebel, welcher mittels geflügelter Engelsköpfchen auf den innersten Rand des beidseitigen Kranzgesimses abgestützt ist. An den Flanken des Geschosses stehen neben den Säulen auf polygonalen, durch Voluten gestützten Konsolen der Erzengel Michael in Kriegstracht mit dem besiegten Teufel zu Füßen und der Erzengel Raphael, neben welchem Tobias mit dem Fisch in der Hand kauert. Auf dem Kranzgesims über den äussern Säulen knien einander gegenüber Maria und der Erzengel Gabriel, welcher der Jungfrau die frohe Botschaft verkündet ⁴⁴. Im durchbrochenen Giebelmedaillon erscheint die Heiligegeisttaube im Strahlenkranz, im Scheitel des Kranzes Gottvater in Halbfigur und wehendem Mantel. Der Kranz selbst besteht aus Wolken, in welchen sich vier Putten tummeln. Bei den zwei untern läuft der Unterleib ähnlich wie bei Najaden in Gefieder aus. Puttenköpfchen gucken aus den Friesabschnitten der äussern Säulen.

Zur Dekoration der äussern Säulenschäfte gebrauchte der Meister züngelnden Akanthus, in welchen mittels Bänder Rosen eingeflochten sind, während er um die innern herum Reben mit Bündeln aus Birnen und Granaten verknüpfte. Auch im Giebelfeld leuchten diese Früchte. Mit einer Innenborde durchzogen säumt der Akanthus die Flanken des Geschosses über den beiden Erzengeln, mit Rollwerk kombiniert die Kartusche der Sockelzone, und in zarten Spiralen überwächst er die Säulenpostamente. Auch fehlen die kleinen Muscheln im Scheitel des Altarblattes und der genannten Kartusche nicht. Die Leuchterbank ist mit der üblichen Girlande ineinandergesteckter, lorbeerähnlicher Blätter bekränzt. — Die prächtig erhaltene ursprüngliche Fassung verleiht dem zierlichen Altar bunte Leuchtkraft und barocke Festlichkeit ⁴⁵.

⁴⁴ Zur Verteilung eines Themas auf die beiden Flanken eines Geschosses siehe « Leben und künstlerische Laufbahn » am Schluss, ferner Gw. 4 (Zeneggen) und Gw. 10 (Hohenflüh).

⁴⁵ Fassung: Gewände marmoriert mit ziegelrotem Grund und gelblichen Adern wie in Ritzingen (Gw. 12) und Igels (Gw. 22 und 23). Die Säulenschäfte sind blau lasiert, die Säulenplinthen und die Karniese unter dem Kranzgesims zeigen eine Marmorierung aus silbernem Grund und blaulasierten Adern. Die Trauben und Rosen sind in ihren natürlichen Farben lasiert, das Laub, die Birnen und die Granatäpfel vergoldet. Die erdzugewandten Flächen des Kranzgesimses sind hellblau gestrichen. Die Flügel der Engel schillern in roten, grünen und blauen Lasurfarben und Silber. Die Engel tragen goldene Röcke über grünen Tuniken, Tobias ein rotlasiertes Kleid mit schwarzem Muster verziert. Die nackten Körperteile sind in natürlichem Inkarnat wiedergegeben.

15) *Zermatt, Kapelle zu Winkelmatten, Altar der Hl. Familie*⁴⁶.

Im wesentlichen gleicht er im Aufbau, bestehend aus einem Säulengeschoss und einem durchbrochenen Giebelmedaillon, dem Altar zu Törbel-Im Feld (Gw. 14). Dies veranlasste auch seine Einordnung an dieser Stelle. Auf jeder Seite des Architekturgeschosses sind zwei mit Akanthus umwundene Spalsäulen bei frontaler Lage von Postamenten, Kapitellen und Gebälkabschnitten einwärts zurückgestuft. Im Gegensatz zu Im Feld ist aber die Giebelzone vom Säulengeschoss durch ein unversehrt und horizontal durchgezogenes Kranzgesims klar geschieden, die beinahe quadratische, leicht eingebauchte Flachnische entsprechend gerade abgeschlossen und der ganze Altar mehr in die Höhe gerichtet. Es fehlen auch die Figuren an den Flanken. Im ganzen wirkt der Aufbau strenger. Das dort gemalte Thema der Hl. Familie ist hier plastisch dargestellt: das Jesuskind zwischen Maria und Josef, alle drei auf Sockeln von schwerem Rollwerk wie von Wogen emporgetragen. Auf Christus bezieht sich die Inschrift auf der Kartusche der Sockelzone: «*ERAT SUBDITUS ILLIS*». Der hl. Josef trägt den Mantel ähnlich diagonal wie der hl. Petrus des Reliefs zu Oberwald (Gw. 1) oder am Altar zu Zenbinnen (Gw. 8). Die grosse Querfalte am Mantel Mariens findet sich auch am Kleid des Hauptmanns am Hochaltar zu Hohenflüh (Gw. 2), und beim Jesusknaben flattert der Mantel ähnlich wie bei Maria auf dem Rosenkranzaltar zu Schindellegi (Gw. 3). In den tiefen und linearen Falten stehen die Figuren aber dem Hohenflüher Altar näher als dem späten Werk von Schindellegi. Im Felde zwischen Figurennische und Kranzgesims hält eine Kartusche mittels ihrer Bekrönung eine zierliche Statue der Immakulata über das Gesims empor. Zwei zart lächelnde Engelsköpfchen wachsen seitlich aus der Kartusche heraus und sind von zwei grossen Muscheln flankiert, welche durch Akanthusstengel mit der Kartusche verbunden sind. Über den äussern Säulen auf dem Gesims lassen Akanthusvoluten die Aufwärtsbewegung der Säulen verklingen. Dazwischen schwingt sich der Giebelkranz aus kräftigem Rollwerk und lebhaft bewegten Akanthusranken um das Oculifenster des Chorabschlusses empor und umschliesst die Heiliggeisttaube. Ein abschliessender Baldachin überdacht das Medaillon. Aus seinem Giebel blickt das Haupt Gottvaters herab und an den Flanken tummeln sich Kinderengel. Zarte gegenständliche Akanthusspiralen, zwischen welchen je eine Muschel und ein Edelweiss eingestzt sind, zieren die Säulenpostamente. Von der charakteristischen Innenborde durchzogen, umrankt der Akanthus die Kartusche der Sockelzone, eine Traube hängt vom Postament des Jesusknaben herab und

⁴⁶ Im Exkurs über Anton Sigristen in Steinmann, *Ritz*, S. 93, führten wir den Altar unter jenen Werken an, die noch einer Abklärung bedürften. Der Grund lag hauptsächlich im mangelhaften Photomaterial; denn beim persönlichen Besuch der Kapelle am Anfang unserer Walliser Barockstudien waren die Kenntnisse noch nicht so weit fortgeschritten, dass wir eine genügende Vorstellung vom Stil Sigristens besaßen und an Ort und Stelle uns ein Urteil bilden konnten.

eine Girlande ineinandergesteckter Blätter säumt die Leuchterbank. — 1941 erneuerte Fassung ⁴⁷.

16) *Naters* (Bezirk Brig), Beinhaus, obere Kapelle, *Altar der hl. Anna*.

Das eingeschossige Retabel zeigt auf jeder Seite zwei mit disteligem Akanthus umrankte, nach aussen leicht zurückgestufte Spiralsäulen. Postamente, Kapitelle und Gebälkabschnitte sind übereck gestellt. Ein kräftig gestufter Segmentgiebel verbindet über die halbrund geschlossene Figurennische hinweg die beiden Architekturkompartimente. Er besitzt einen Kamm aus vorschnellenden Akanthusblättern, kräftigen Innenborden und Voluten. Auf einem mit Rollwerk und Akanthus gezierten Sockel in der Figurennische schreitet die hl. Mutter Anna einher und führt Maria als kleines Mädchen an der Hand. An den Flanken des Geschosses stehen auf seitlich abstehenden, polygonalen Konsolen, welche auf Rollwerk ruhen und mit Fruchtbündeln aus Trauben und Birnen behangen sind, der hl. Josef, der Bräutigam Marias, und der hl. Joachim, der Gatte der hl. Anna. Dieser ist durch ein Buch als jüdischer Gesetzeslehrer gekennzeichnet. So flankieren auch die beiden Erzengel den Altar zu Törbel-Im Feld (Gw. 14). Von den Flanken des Kranzgesimses herab schweben Kinderengel. Ein Puttenkopf sitzt zwischen den Giebelranken. Magere Weinreben hängen an Rosen befestigt seitlich der Figurennische herab. Akanthus überspinnt in dünnen Spiralen die Säulenpostamente und die Leuchterbank und umrankt die Kartusche der Sockelzone und jene des Giebelfeldes. — Die Fassung ist 1926 erneuert worden ⁴⁸.

17) *Vals* (Kt. Graubünden, Glenner), Pfarrkirche, *Hochaltar*, 1739-1740. Poeschel, Graubünden IV, Abb. 263 und 264.

Anton Sigrists Aufenthalt in Vals ist für das Jahr 1739 durch die Motivtafel in der Wallfahrtskirche zu Camp bei Vals ⁴⁹ und für das Jahr 1740 durch eine Notiz im Taufbuch bezeugt ⁵⁰. Darnach waltete er zusammen mit dem Schwiegersohn des Bildhauers Johann Ritz, dem bekannten Maler Kaspar Leser,

⁴⁷ Anlässlich der Kapellenrestauration, deren Datum auf den Chorbogen gemalt ist (Mitt. H. H. Pfr. Gregor Brantschen).

⁴⁸ Mitt. von H. H. Pfr. Ernst Zenklusen.

⁴⁹ Siehe «Leben und künstlerische Laufbahn» mit Anm. 34-39 und Taf. 1.

⁵⁰ Vals, Pfr.-A., Taufbuch: «*Anno 1740 die 2 Novembris Natus est infans ex legitimo Matrimonio Mathej Carle, et Mariae Catharinae [scil. Barr] et die 5 Novembris a me Casparo Brazeroll Parocho locj rite Baptizatus Patrini fuere: D(omi)nus Antonius Sigerist ex Vallesia tamquam Procurator/Casparus Lesrer [sic, anstatt Leser] et Anna Maria Hubert uxor Sebastianj Hubert*». Sigristen hat die Stellvertretung für den nicht genannten ersten Paten. Leser ist nach damals noch üblicher Sitte neben einer Patin der zweite Pate. Es gibt noch spätere Beispiele von drei Paten. So in Münster (Goms), D. 93, Taufbuch, 18. Sept. 1752. Dafür, dass nur der stellvertretende Pate ohne den eigentlichen Paten genannt wird, gibt es auch Beispiele. So in Biel (Goms) Pfr.-A., D 38, Taufbuch 22. Sept. 1724. — Unsere frühere Deutung in Steinmann, *Ritz*, S. 91, Anm. 20, nach welcher Sigristen der Stellvertreter für den wirklichen, aber nicht anwesenden Paten Caspar Leser gewesen wäre, bedarf also der Korrektur. Daraus folgt die Anwesenheit Lesers in Vals.

am 2. November als stellvertretender Pate an einem Kinde des Reckinger Orgelbauers Matthäus Carlen und seiner Gattin Maria Katharina⁵¹. Am 19. Oktober 1739 berichtet das Taufbuch auch vom Maler Jakob Soliva von Truns, der sich mit seiner Gattin in Ausübung seiner Malkunst in Vals aufhält und sich schon ein Jahr zuvor mit einem Votivbild in Camp verewigt hatte⁵². Sowohl Lesers als auch Solivas Aufenthalt steht ohne Zweifel im Zusammenhang mit den Schnitzarbeiten Sigristens. Beide fassten auch anderswo Altäre des Meisters⁵³. Ob einer von beiden die Altarblätter gemalt hat und welcher, bedürfte einer gesonderten Untersuchung. In einem Zeitraum von zwei Jahren konnte Anton Sigristen nicht nur den grossen Hochaltar, sondern auch den Johannes von Nepomuk-Altar (Gw. 18) vollenden, wie ein analoger Fall im Werk des Johann Ritz zeigt⁵⁴.

Der Aufbau besteht aus zwei Säulengeschossen und einer figürlichen Giebelbegründung. In jedem Geschoss sind beidseitig drei gewundene, laubumrankte Säulen einwärts zurückgestaffelt. Im ersten Geschoss werden die Schäfte den einwärts emporgestuften Postamenten entsprechend verkürzt. So wird ähnlich wie bei einem mittelalterlichen Portal eine Tiefenwirkung erzeugt, welche im ersten Geschoss durch Illusion gesteigert wird. In beiden Geschossen fehlt aber das Gewände hinter den Säulen und die Interkolumnien gewähren freien Durchblick. Postamente und Gebälkabschnitte sind überall frontal gerichtet. Auf den Gesimsen über den äussersten Säulen setzen Segmentgiebelstücke an. Die innersten Säulen sind im ersten Geschoss über das kleeblattförmig geschlossene Altarblatt (Schlüsselübergabe an Petrus) hinweg durch einen polygonal gebrochenen « Segmentgiebel » mit kassettierter Leibung, im zweiten Geschoss über das dreiseitig geschlossene Blatt hinweg durch einen entsprechend gebrochenen Giebel verbunden. Ähnliche Architekturen sind von Johann Ritz schon in Oberwald und besonders in Andermatt vorgebildet worden⁵⁵. Über den seitlichen Torbogen wachen auf verglasten Reliquienschreinen die beiden Evangelisten Johannes mit dem Adler und Matthäus mit dem Engel, beide in Lebensgrösse. Über den Giebelansätzen des ersten Geschosses erheben sich die beiden andern Evangelisten, Mar-

⁵¹ Vergl. Anm. 50. Der Familienname der Gattin des Matthäus Carlen lässt sich ergänzen aus Biel, a. a. O., 7. April 1732, Patin: « *Maria Catharina Barr uxor M(agistri) Mathaei Karlen de Reckigen* ». Es handelt sich um den berühmten Orgelbauer, welcher im gleichen Jahr 1732 am 16. Okt., a. a. O., Meister « *Mathäus Karlen faber organorum* » genannt wird.

⁵² Siehe « *Leben und künstlerische Laufbahn* » Anm. 38 (wörtliches Zitat). Zu seinem Votivbild siehe a. a. O. 36 und 37.

⁵³ Leser fasste die Altäre zu Hohenflüh (Siehe Gw. 2, 10, 11), Soliva den Rosenkranzaltar von Obersaxen zu Schindellegi (Siehe Gw. 3).

⁵⁴ Der Hochaltar der Pfarrkirche von Sedrun wurde, wie aus dem Vertrag von 1702 und dem Datum 1703 am Altar hervorgeht, in etwas mehr als einem Jahr vollendet. Siehe Steinmann, Ritz, S. 118 f.

⁵⁵ Siehe a. a. O. S. 139 f., S. 142-144 und Taf. 25. Die emporgestuften Säulenpostamente und die freistehenden Säulen ohne rückwärtiges Gewände zeigt nur der Hochaltar zu Andermatt, nicht aber jener von Oberwald.

kus und Lukas, mit Löwe und Stier, auf jenen des zweiten Geschosses knien Engel und beten die Heiligste Dreifaltigkeit an, Gottvater und Sohn, welche zwischen ihnen auf Wolken thronen, und den Heiligen Geist, der in Taubengestalt in einem den Altar nach oben abschliessenden Strahlenkranz zwischen Vater und Sohn schwebt. An den Säulenpostamenten des ersten Geschosses gucken aus reich verzweigtem Gefieder heraus anmutige mädchenhafte Engelsköpfe und an den entsprechenden Friesabschnitten oben und unter dem Segmentgiebel Puttenköpfchen. Züngelnde Akanthusranken, welche von einer Innenborde durchzogen sind, säumen beide Geschosse ⁵⁶. Den Rahmen des untern Altarblattes mit der Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus und die Einfassung der Reliquienschreine säumen Ketten ineinandergesteckter Blumenkelche. Die vier äusseren Säulen des ersten Geschosses werden von Weinreben umrankt, die beiden innersten von Akanthuslaub, Beerenstäudel und Blumen. An den Säulenpostamenten des zweiten Geschosses hängen Fruchtbündel aus Trauben, Birnen und Granatäpfeln, während die Säulen nur flächiges Akanthuslaub tragen. Akanthus mit Rollwerk rahmt die Kartusche unter dem Segmentgiebel, Akanthus rahmt auch das Bild des zweiten Geschosses mit der Darstellung des hl. Johannes auf Patmos.

Der *Tabernakel* besteht aus zwei Geschossen, einem im Grundriss trapezförmigen Tempel, welcher mit einer Säulenarchitektur gegliedert ist, und einem offenen Pavillon, in welchem das Abendmahl gefeiert wird. Der ähnliche Tabernakel von Johann Ritz zu Sedrun ⁵⁷ konnte sehr wohl das Vorbild für diesen gewesen sein. Im ersten Geschoss hat Sigristen zuhinterst eine volle und eine halbe gewundene Säule gepaart, an den vordern Ecken zwei volle und neben den Tabernakeltüren je eine halbe plazierte ⁵⁸. Der Pavillon besteht aus einem schweren Volutendach, welches auf seitlichen Spiralsäulen und auf einer getäfelten Rückwand ruht. Der Akanthus allein bestreitet die Dekoration. — Der ganze Altar schimmert in der prächtigen ursprünglichen Fassung ⁵⁹.

⁵⁶ Die groben und plumpen Ranken zwischen beiden innern Säulen auf beiden Seiten gehören nicht zum ursprünglichen Bestand des Altars und stammen auch nicht aus der Sigristenwerkstatt.

⁵⁷ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 120 f. und Taf. 16., dazu Poeschel, *Graubünden V*, Abb. 173.

⁵⁸ Über diese schon in der Werkstatt des Vaters Johann Sigristen gebräuchlichen Motive siehe «Leben und künstlerische Laufbahn» zu Anm. 41. Dazu vergl. Gw. 21-23 (Igels) und Steinmann, *Ritz*, S. 75, Anm. 5, S. 78; vergl. auch S. 30 und Taf. 31.

⁵⁹ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 230 sagt unrichtig: «Alle Altäre 1923 neu gefasst». Dr. h. c. P. Notker Curti, Disentis, gest. 1948, stellte den Hochaltar von Vals jeweils als Musterbeispiel einer unberührten Fassung hin. — Die Farben: Das Gewände zeigt eine Marmorierung von dunkelrotem Grund und schwarzen Adern, ebenfalls die Säulenpostamente und Friese. Die unterste Schicht des vergoldeten Architravs ist dunkelblau. Die Karniese zwischen Fries und Kranzgesims zeigen in ihren Schichten von oben nach unten Silber, Grün, Gold, Grün. Die Säulenschäfte sind dunkelblau lasiert, die Säulenplinthen rot. Die Leibungsfläche des «Segmentgiebels» und die erdugewandten Flächen des Kranzgesimses sind mit ziemlich heller Tempera blau gestrichen. Die Trauben sind weinrot lasiert. Das Zierlaub, Birnen und Granatäpfel, die Säulenbasen, Kapitelle und Deckplatten der Kapitelle, ferner die Kranz-

18)*Vals* (Kt. Graubünden, Glenner), Pfarrkirche, *St. Johannes von Nepomuk-Altar*, 1739-1740. Poeschel, Graubünden IV, Abb. 271 f. ⁶⁰.

Zur Datierung und zum Aufenthalt Sigristens in Vals vergl. Gw. 17. Der interessante, in Graubünden ⁶¹ und, wie es scheint, auch im Wallis einzigartige Aufbau besteht aus einer hohen, eingezogenen Sockelzone, einem dreiachsigen Hauptgeschoss in der Gestalt eines erstarrten Triptychons und einem bewegten Giebel, welcher die drei Kompartimente zusammenfasst. Die Sockelzone wird von der Leuchterbank und einem kräftigen Gesims eingefasst, vertikal von drei Lisenen gegliedert und von dreiseitig geschlossenen Rahmenfeldern getäfert. An den Flanken setzt sich das Gesims in Gestalt von schräg rückwärts fliehenden Konsolen fort. Darauf erheben sich zur Seite des Triptychons der hl. Dominikus und die hl. Katharina von Siena. Das Triptychon weist eine mit einer Muschel halbrund geschlossene Mittelnische auf, welche von zwei auf Postamenten stehenden geraden Säulen und einer auf ihnen mittels Gebälkabschnitten ruhenden Archivolte umrahmt wird. Die an diese mittlere Architektur angefügten zwei « Standflügel » sind ohne Säulen nur aus Sockelzone, Gebälk und dem von diesen eingeschlossenen Rahmenfeld gebildet. In der Nische steht auf polygonal vorkragender und auf Voluten abgestützter Konsole Johannes von Nepomuk. Die nervös erregten Säume seiner Mozetta erinnern lebhaft an das Gewand des Johannes d. T. auf dem Baptisterium zu Oberwald (Gw. 1). Mit den beiden Figuren Dominikus und Katharina bildet Nepomuk eine stilistische Einheit, die über ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zum Altar und noch mehr über ihre Herkunft vom gleichen Meister jeden Zweifel ausschliesst. Katharina gleicht im Auftreten und im Tragen des Gewandes geschwisterlich der hl. Katharina auf dem Rosenkranzaltar zu Schindellegi (Gw. 3). Trotzdem erscheinen Dominikus und Katharina, welche sonst auf Rosenkranzaltären beheimatet

gesimse und Archivolten, die Gesimse und Basen der Säulenpostamente sind vergoldet. Die meisten Figuren tragen vergoldete Gewänder, Gottvater eine rotlasierte Tunika und einen goldenen Mantel mit dunkelblau lasiertem Futter. Die Weltkugel ist blau lasiert. Bei Markus zeigt der vergoldete Mantel ein rotlasierteres Futter. Der Löwe des Markus ist versilbert. Der hl. Lukas trägt ein goldenes Gewand mit dunkelgrünem Futter. Johannes Evang. trägt eine olivengrüne Tunika mit goldenem Saum und darüber einen goldenen Mantel mit rotlasierterem Futter. Die Tunika des hl. Matthäus weist Spuren einer Rotlasur auf. Sein goldener Mantel besitzt ein silbernes Futter, das ursprünglich wohl eine Lasurfarbe besass. — Der Tabernakel ist zur Hauptsache vergoldet. — Diese Fassung erweist sich in der gesamten Farbstimmung als verwandt mit der Fassung des Andermatt-Hochaltars (1716), welche im März 1953 unter der Fassung von 1904 wieder zum Vorschein kam und abgedeckt worden ist. Dunkelrote Marmorierung und blaulasierte Säulenschäfte weisen auch die erneuerten Altäre von Hohenflüh auf (Gw. 2, 10, 11). So denkt man vor allem an den Maler Hans Kaspar Leser.

⁶⁰ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 230, datiert die Architektur um 1710, die Statuetten « etwa vier Jahrzehnte später ». Während die Figuren eine annähernd richtige zeitliche Einordnung erhielten, wurde der Aufbau zu Unrecht zeitlich von den Figuren geschieden. Die gesamte Dekoration weist unzweideutig auf die Werkstatt Anton Sigristens, welche den Altar während ihres Aufenthaltes in Vals herstellte. So muss auch nicht angenommen werden, dass die mittlere Figur « als Ersatz einer älteren » entstanden wäre.

⁶¹ A. a. O.

sind, in der Gesellschaft des Titelheiligen Nepomuk wie Fremdlinge. In den seitlichen Rahmenfeldern ist zwischen schnittigen Akanthusblättern und muschelartigen Blattfächern ⁶² je ein bemaltes Medaillon mit einer Szene aus dem Leben des Titelheiligen eingesetzt ⁶³. Drei weitere Ereignisse sind in drei Rundmedaillons dargestellt, welche mit Rosen behangen, mit Rollwerk und Akanthusvoluten verklammert, den geschweiften Giebel des Altars bilden ⁶⁴. In der Dekoration herrscht der Akanthus. Von einer Innenborde durchzogen säumt er das Architekturgeschoss, bedeckt in zarten Spiralen Friese, Leuchterbank, Postamente und rankt um die Kartuschen der seitlichen Sockelzonen. An den seitlichen wie auch an der mittleren Figurenkonsole sind kleine Muscheln befestigt. Fruchtbündel prangen in den Zwickelfeldern der Sockelzone. Der Charakter der Dekoration weist darauf hin, dass nicht nur die Figuren, sondern auch der gesamte Altar von Anton Sigristen stammt. Ob die Medaillons von Kaspar Leser gemalt sind, müsste besonders untersucht werden ⁶⁵. — Die Fassung ist 1923/1924 erneuert worden ⁶⁶. Die Reliquienostensoren und das Standkreuz gehören nicht zum Werk Sigristens.

An Stelle des jetzigen gehört ursprünglich wohl jenes *Standkreuz* zum Altar, welches gegenwärtig auf dem Sebastiansaltar steht (Höhe des Corpus 26 cm, des ganzen Kreuzes 89 cm). Es stimmt in der Körperbildung und Faltung des Lendenschurzes mit dem Kruzifix überein, welches Johannes von Nepomuk in den Armen hält und betrachtet. Beide Kreuze zeigen die für Sigristens Figuren typischen Gesichter und schön herausmodellierten schlanken Körper, welche sich von jenen platt gedrückten und bisweilen expressionistisch verrenkten Kruzifixen des Johann Ritz unterscheiden ⁶⁷, und weisen auch die verwehten Falten auf.

19) *Schindellegi* (Kt. Schwyz), Pfarrkirche, Josefsaltar, *Architektur* und *Dekoration*, ursprünglich zu *Obersaxen*. (Siehe Gw. 3 !).

⁶² Ähnliche, nur noch mehr gelockerte Blattfächer weist auch der Rosenkranzaltar von Obersaxen zu Schindellegi (Gw. 3) und sein Pendant (Gw. 19) im zweiten Geschoss auf. Sie wirken, als ob sie aus Muscheln herausstilisiert wären, wie man sie etwa am Altärchen zu Ritzingen (Gw. 12) sehen kann, oder als eine Abwandlung von Palmetten.

⁶³ Evangelienseite: Die Beichte der Königin bei Johannes von Nepomuk, Epistelseite: Gläubige rufen den Heiligen im Himmel an. — Die beiden Szenen bilden den Anfang und das Ende der Legende. Die Zwischenglieder befinden sich im Giebel. Siehe Anm. 64.

⁶⁴ In der Reihenfolge von der Evangelienseite zur Epistelseite: Der Heilige steht vor dem König und verweigert die Preisgabe des Beichtgeheimnisses. Der Heilige wird von der Brücke in die Moldau gestürzt. Der tote Heilige schwimmt von Flammen umlodert auf der Moldau.

⁶⁵ Siehe «Leben und künstlerische Laufbahn», Anm. 101. An die dort genannten Gemälde mit ihren intensiven reinen Farben, vor allem einem tiefen Blau und einem leuchtenden Rot, schliessen sich auch diese Malereien an.

⁶⁶ Laut Mitt. von Firma Xaver Stöckli Söhne, Stans, welche die Renovation besorgte. Vergl. Poeschel, *Graubünden IV*, S. 230.

⁶⁷ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 100, S. 120, S. 131 f., S. 148 f.

Die Figuren stammen, wie der Stilvergleich zeigt, vom Meister des Hochaltars⁶⁸. Dieser wurde, wie aus dem Bildhauervertrag für den Hochaltar zu Seth hervorgeht, von Placidus Schmid verfertigt⁶⁹. Der Aufbau und die Dekoration stimmen aber wörtlich mit dem von Anton Sigristen signierten Rosenkranzaltar überein (Gw. 3). Vor allem weisen das erste Geschoss und die Ornamente die für Sigristen ganz charakteristischen Motive auf. Dagegen hat das zweite Geschoss im übrigen Werk Anton Sigristens keine Parallele. Es steht in seiner Art dem zweiten Geschoss des Hochaltars nahe, und die geschweifte, konkave Rückwand gemahnt an die Auflösung, welche sich des epistelseitigen Altars von Laax (1764) und noch mehr der Seitenaltäre von Schleuis bemächtigt hat. Der erste ist laut Abrechnung ein Werk des Placy Schmid, die beiden andern erweisen sich auf Grund des Stilbefundes als seine Werke⁷⁰. So möchte man bei beiden Seitenaltären zu Schindellegi im zweiten Geschoss den Einfluss des Placy Schmid gelten lassen, zumal ja auch die reigentanzenden Engel am Rosenkranzaltar unverkennbare Geschöpfe Schmidts sind⁷¹. Das erste Geschoss und die Dekoration des Josefsaltars wird man aber auf Grund der Übereinstimmung mit dem signierten Werk des Anton Sigristen ohne Zögern zum mindesten auf seinen Entwurf zurückführen, wenn nicht seiner persönlichen Hand zuweisen. Alles deutet auf eine Zusammenarbeit der beiden Meister hin, und als Entstehungszeit kommen folglich nur die Jahre 1741-1745 in Frage⁷².

20) *Lumbrein* (Kt. Graubünden, Glenner), Pfarrkirche, *Hochaltar*. Poeschel, *Graubünden IV*, Abb. 218⁷³.

Der Altar wurde für über 1600 Rensch 1741 geschnitzt und 1743 vergoldet⁷⁴. — Im Aufbau ist der Altar nächstverwandt mit dem Hochaltar zu Vals (Gw. 17), erscheint jedoch gedrungener und schwerer. In der Anordnung der Säulenarchitektur stimmt er in beiden Geschossen mit dem Valser Altar überein (s. d.), nur dass im ersten Geschoss die annähernd segmentförmige, in

⁶⁸ Vergl. Abschnitt E: «Auszuscheidende Werke» und Gw. 3 unter Figurenstil.

⁶⁹ Siehe Gw. 3, Anm. 44 (Wortlaut des Vertrags).

⁷⁰ Zu Laax siehe Poeschel, *Graubünden IV*, S. 73 und Abb. 78 (An Stelle der neuen Herz-Jesu-Statue steht nun wieder das ursprüngliche Jesuskind zwischen Maria und Josef) — Zu Schleuis siehe a. a. O. Abb. 122 und 124. Der Stilvergleich soll Gegenstand der vorgesehenen Studie über Placy Schmid werden.

⁷¹ Siehe Gw. 3 über den Figurenstil.

⁷² 1741 ist das Datum des Rosenkranzaltars (Gw.3), 1745 ist das Todesjahr Anton Sigristens. Vergl. auch «Leben und künstlerische Laufbahn» zu den Anm. 51-65.

⁷³ Die Abbildung gibt den Zustand vor 1940 wieder. Jetzt stehen die an den Chorwänden befestigten Reliquienkasten auf Torbogen an den Flanken des Altars, und die beiden Statuen der Flankenkonsolen auf den Giebeln dieser Reliquienetageren.

⁷⁴ *Lumbrein*, Pfr.-A., Tauf-, Ehe- und Totenbuch, begonnen 1638, S. 4, *Annotationes variae utiles*. § 1 *De Ecclesia Parochiali et 3 Sodalitatibus in ea erectis. ...« Altare majus, prout nunc visitur | retentis solum Imagine majori, et Tabernaculo, noviter tamen inaurato: | propriis Ecclesiae sumptibus, ultra 1600 R [ensch=Rheinische Gulden], a(nno) 1741 elaboratum, SS. Reliquiis authenticis et recognitis condecoratum, et 1743 inauratum est ».*

Wirklichkeit polygonale Verdachung breiter ausläßt und auf jeder Seite zwei Gebälkabschnitte umfasst. Auch ist hier zwischen der Verdachung und dem kleeblattförmigen Abschluss des Altarblattes, welcher flacher ausgeschnitten ist als in Vals, ein trapezförmig gebrochener Giebel von Kranzgesims zu Kranzgesims der innersten Säulen geführt. Auf seitlichen Torbogen türmen sich seit 1940 wieder die zweigeschossigen Reliquienbehälter auf ⁷⁵. Auf ihnen erheben sich jetzt die zum Altar gehörigen Figuren, der hl. Josef und der hl. Johannes von Nepomuk, welche ursprünglich eher das zweite Geschoss flankierten, während die Engel auf den Giebelansätzen des ersten Geschosses, in diesem Fall auf jenen des zweiten, sassen. Diese Anordnung entspräche jener von Vals (Gw. 17), wo in ganz ähnlicher Weise die Heiligste Dreifaltigkeit im Giebel thront ⁷⁶. Hier tragen nur die vordersten Säulenpostamente und Friesabschnitte des ersten Geschosses mädchenhafte Engels- bzw. Puttenköpfe. Auch im übrigen variiert die Dekoration. Seitenranken im ersten Geschoss fehlen, dafür sind die Interkolumnien mit Girlanden aus Birnen, Granatäpfeln, Rosetten und Muscheln verhängt. Weinreben und disteliger Akanthus durchdringen sich an den vier vordern Säulenschäften des ersten Geschosses, während sich die innersten zwei Säulen und die Säulen des zweiten Geschosses mit Akanthus begnügen. Um diese legt er sich breitblättrig wie bei den entsprechenden Säulen zu Vals (Gw. 17) und Igels (Gw. 21, 22 u. 23). Auch an den Säulenpostamenten und um die Gemälde herum wächst er in den üblichen zarten Spiralen. Das untere Altarblatt stellt Maria mit Heiligen ⁷⁷ und das obere den hl. Martin zu Pferd dar, wie er den Bettler beschenkt. Der Tabernakel in Gestalt eines Tempels dürfte um 1700 entstanden sein ⁷⁸. — Die alte Fassung wurde 1940 abgedeckt, ausgebessert und teilweise der ursprünglichen entsprechend erneuert ⁷⁹.

21) *Igels* (Kt. Graubünden, Glenner), Kapelle St. Sebastian, Hochaltar, *Barockes Arrangement*, datiert 1741 ⁸⁰. Poeschel, Graubünden IV, Abb. 199.

⁷⁵ Diese Umgestaltung wurde laut Mitt. von Firma Xaver Stöckli Söhne, Stans, 1940 vorgenommen. Diese verglasten Ädikulen bergen erst die eigentlichen Reliquienschreine. Die Aufstellung an dieser Stelle entspricht der ursprünglichen. Diese Aufstellung trifft man öfters an. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 131, Anm. 167 und S. 159 f.

⁷⁶ Wie dort verlief dann die ideelle Giebellinie schöner, indem sie sich von den obern Giebelansätzen durch die Köpfe der beiden Heiligen in steiler Linie zu den Giebeln der Reliquienaufbauten ziehen würde. Letztere erscheinen ohnehin hoch genug.

⁷⁷ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 184, datiert es ins 17. Jh. Es handelt sich um das in Anm. 74 erwähnte *imago maior*, welches beibehalten worden ist. Das obere Gemälde stammt aus der Zeit des Altars.

⁷⁸ Poeschel, a. a. O. Es handelt sich um den in Anm. 74 erwähnten Tabernakel, welcher « neu vergoldet » auf den Altar von 1741 gesetzt wurde.

⁷⁹ Mitt. von Firma Xaver Stöckli Söhne, Stans, welche die Renovation besorgte.

⁸⁰ Die Jahrzahl befindet sich hinten am Altar in zeitgenössischen Ziffern mitten unter neuzeitlichen Autogrammen pietätloser Hände verborgen. Schon dadurch, abgesehen vom stilistischen Befund, wird die Datierung Poeschels, *Graubünden IV*, S. 170 « um 1710-1720 » unhaltbar. Damit ist auch die Beziehung dieses barocken Arrangements und der beiden

Dieses hängt zusammen mit der 1742 vollendeten Erneuerung der Kapelle ⁸¹ und der Anschaffung neuer Seitenaltäre (Gw. 22 u. 23). Treu dem Erbe der Ahnen und zugleich mitgerissen von der Begeisterung für das Neue wünschten die Leute von Igels offenbar, dass der alte Flügelaltar, den Ivo Strigel von Memmingen 1506 vollendet hatte ⁸², in einen barocken Prunkaltar umgestaltet werde. Diese Aufgabe löste Anton Sigristen mit hoher künstlerischer Einfühlungsgabe und einem dem spätgotischen Meister ebenbürtigen Können. So schmolzen barocke und spätgotische Formen zusammen, und es entstand ein Werk von überzeugender Geschlossenheit und Harmonie. Diese machen auch die innige Verwandtschaft der volkstümlichen spätgotischen und barocken Schnitzkunst offenbar, welche ja auch in der Werkstatttradition zutage tritt ⁸³.

Der Aufbau besteht aus einer zweigeschossigen Architektur. Das erste Geschoss zeigt eine einwärts zurückgestaffelte Säulenarchitektur. Dabei ist auf jeder Seite eine vordere Spiralsäule von zwei Halbsäulen, einer geraden und einer gewundenen, gefolgt, welche den aufeinanderstossenden Flächen einer Vorlage aufgelegt sind. Optisch ist der Eindruck von drei Säulen gegeben. In der Flucht der Säulen verlaufen auch mit entsprechenden Verkröpfungen die Postamente und Gebälkabschnitte. Das vorderste Postament ist einwärts

Seitenaltäre (Gw. 22 und 23) zum Aufenthalt des Fassmalers Hans Kaspar Leser und seiner Gattin Johanna Franziska Ritz im Jahre 1723 in Igels ausgeschlossen. Dieser Aufenthalt kann nur mit den beiden Seitenaltären aus der Ritzwerkstatt in der Pfarrkirche zu Igels zusammenhängen. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 70, Anm. 13 und S. 161-164. — Dagegen passt die Jahrzahl ausgezeichnet zum Graubündner Aufenthalt Anton Sigristens: 1739-1740 in Vals (Siehe Gw. 17), 1741 in Obersaxen (Siehe Gw. 3). Die Jahrzahl 1741 ist aufgemalt. Dieser Umstand veranlasste uns in Steinmann, *Ritz*, S. 93, anzunehmen, es handle sich um das Datum des Fassmalers; denn tatsächlich hat Johann Ritz seinen Namen und die Daten an allen Altären oder Figuren hinten eingeschnitzt. (Siehe a. a. O., S. 96, S. 101, S. 106, S. 107, S. 114, S. 118, S. 170). Eine Ausnahme bilden bei ihm nur die vorn sichtbaren Jahrzahlen und Namen auf den Kartuschen, so z. B. am Katharinenaltar im Ritzingerfeld, wo er sich mit seinem Bruder als Stifter des Altars verewigte (a. a. O., S. 135, Dazu S. 123). Dagegen hat der Maler Abegg sowohl am Hochaltar zu Oberwald (a. a. O., S. 139) als auch zu Pleif (a. a. O., S. 170) seinen Namen mit roter Farbe aufgemalt. Handelte es sich in Igels um die Jahrzahl der Fassung, müssten die Altäre vorher geschnitzt worden sein. Nun haben wir kürzlich am Altar der Kapelle St. Benedikt ob Somvix (Kt. Graubünden) die Signatur des Kunstschreiners Br. Peter Solèr von Disentis ebenfalls aufgemalt gefunden. So muss auch die Jahrzahl in Igels nicht notwendig auf den Maler bezogen werden. Vielmehr rät die offenbar 1742 vollendete Erneuerung der Kapelle (Siehe Anm. 81), Hochaltar und Seitenaltäre 1741-1742 entstanden sein zu lassen. Denn 1741 wurden ja auch der Rosenkranzaltar zu Obersaxen (Gw. 3) und der Hochaltar zu Lumbrein (Gw. 20) vollendet, 1739-1740 die Altäre zu Vals (Gw. 17 und 18). So wäre für die Altäre von Igels kaum Zeit geblieben. Von 1741 an fügen sie sich leichter ein.

⁸¹ Die Brüstung der Empore trägt die Inschrift: «*In der Zeit seint Kirchenvogten gesein Her Lantschreiber Rudolf von Caduf anno 1742*». (Poeschel, *Graubünden IV*, S. 168). — Diese Inschrift weist darauf hin, dass unter diesem Kirchenvogt die Neuausstattung geschah, wofür ja das Datum von 1741 am Hochaltar spricht. Mit dem Jahre 1742, in welchem auch die Empore eingebaut worden ist, ist wohl der Abschluss des Unternehmens gegeben.

⁸² Poeschel, a. a. O., S. 170.

⁸³ Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 28, S. 39, S. 40, S. 41-43, S. 51, S. 62 f., S. 64, S. 69, S. 99, S. 102.

geschweift. Kranzgesims und Fries verlaufen unversehrt und horizontal über den rechteckigen spätgotischen Mittelschrein hinweg, in welchem die fünf Hauptfiguren des Ivo Strigel unter einem aus Disteln gebildeten und von einem Kleeblattbogen durchdrungenen Baldachin stehen⁸⁴. Darunter ist die Sockelzone von der spätgotischen Predella mit den Halbfiguren Christi und der Apostel ausgefüllt. Über das Mittelfeld hinweg schwingt sich ein annähernd segmentförmiger, in Wirklichkeit polygonal gebrochener Giebel mit kassettierter Leibung, ähnlich wie in Vals (Gw. 18), von Gebälkabschnitt zu Gebälkabschnitt. Im Giebelfeld sitzt eine Kartusche in Akanthus und Rollwerk eingebettet. Auf dem Kranzgesims wachen auf geschweiften, akanthusverzierten Postamenten über den äusseren Säulen zwei mädchenhafte Engel, welche sich in den lockigen Köpfen, in Haltung und Faltenwurf als Geschöpfe des Anton Sigristen zu erkennen geben.

Zwischen ihnen erhebt sich das zweite Geschoss in der Gestalt eines erstarrten Triptychons, wobei die beiden Standflügel dem Grundriss des ersten Geschosses entsprechend nach vorn schwenken. Im Mittelfeld hat der Künstler in dreiseitig geschlossenem Rahmen unter entsprechend gebrochenem Giebel einen spätgotischen Flügel mit den Relieffiguren der hl. Magdalena und der hl. Verena⁸⁵ eingefügt. Die beiden Relieffiguren des zweiten Flügels, die hl. Katharina und Barbara, trennte er und setzte sie in die Standflügel ein. Das ganze Triptychon ist von einer Säulenarchitektur eingefasst. Diese besteht nur aus je einer gewundenen Säule auf einem Postament an den Flanken des Geschosses und dem Gebälk, von welchem das Kranzgesims als Giebel über das Mittelfeld hinweggeführt wird, während Fries und Architrav an dieser Stelle abbrechen. Ein mit Akanthus bekrönter Volutengiebel umfängt zuoberst die Heiliggeisttaube. Auf den Ansätzen dieses Giebels sitzen zwei Kinderengel von Sigristen. Vasen stehen über den Säulen auf dem Gesims als deren ideelle Verlängerung.

Die Dekoration ist sehr charakteristisch für die Sigristenwerkstatt: züngelnder, distelförmiger Akanthus umrankt alle Säulen, überspinnt in zarten Spiralen die Friese, Rahmungen und Postamente und säumt, mit einer Innenborde durchzogen, die Flanken der Geschosse. Um den Figureschrein herum ist er mit Rosen besetzt. Neben dem bereits erwähnten Rollwerk fehlen auch die Reben an der Giebelkartusche des zweiten Geschosses und Fruchtbündel an den geschweiften Postamenten des ersten Geschosses nicht. Der stilistische Befund spricht einwandfrei für die Hand Anton Sgristens. Dazu passt auch das Datum 1741, da der Meister in diesem Jahr im nahen Obersaxen (Gw. 3) und in Lumbrein (Gw. 20) arbeitet und vorher in Vals sich aufgehalten hat (Gw. 17)⁸⁶. Eine Zuschreibung an die Ritzwerkstatt kommt stilistisch und für Johann Ritz auch

⁸⁴ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 170 und Abb. 200, S. 171: Johannes d. T., Sebastian in bürgerlicher Kleidung, Maria mit Kind, Georg als Drachentöter, Rochus.

⁸⁵ Die hl. Verena mit Henkelkanne und Kamm. Vergl. Braun, *Tracht und Attribute*, Sp. 714-716.

⁸⁶ Vergl. Anm. 80.

zeitlich nicht in Frage ⁸⁷. — Die Fassung der spätgotischen Figuren scheint nicht ursprünglich ⁸⁸, die der barocken Teile ursprünglich zu sein ⁸⁹. Antependium im Rokokostil.

22) *Igels* (Kt. Graubünden, Glenner), Kapelle St. Sebastian, *Evangelienseitiger Altar*. Poeschel, Graubünden IV. Abb. 109.

Dieser und sein Pendant (Gw. 23) sind ohne Zweifel im Anschluss an das Arrangement des Hochaltars (Gw. 21) von 1741 entstanden und bei der Vollen- dung der Restauration im Jahre 1742 ⁹⁰ aufgerichtet gewesen. Hier fügen sie sich zeitlich leicht ein, da Sigristen 1740 noch in Vals (Gw. 17) und 1741 auch in Obersaxen (Gw. 3) und Lumbrein (Gw. 20) beschäftigt ist. Der Stilcharakter der Figuren, der Dekoration und der Architekturmotive stimmt nicht nur mit den barocken Teilen des Hochaltars überein, sondern vor allem mit den für Anton Sigristen auch archivalisch gesicherten Werken im nahen Obersaxen und Vals.

Der komplizierte Aufbau des Altars besteht aus zwei Architekturgeschossen und einem Giebel. Im ersten Geschoss sind auf jeder Seite im Prinzip drei Säulen in keilförmigem Grundriss aufgestellt. Die vorderste Säule ist aber nur der Idee nach vorhanden. An die Stelle des Schaftes ist eine Figur, die hl. Katharina, bzw. eine hl. Jungfrau ohne bezeichnendes Attribut, auf eine übereck gestellte, vorkragende und auf einen lieblichen Engelskopf abgestützte Konsole getreten, während über dem Kopf der Heiligen übereck gestelltes Kapitell und Gebälk «frei schweben». Diese sind von einer Figur, dem hl. Bartholomäus, bzw. Ignatius, und ihrem hohen Postament belastet. Auch optisch kommt den muschelförmigen Blattfächern, welche die Kapitelle nach unten abschliessen, keine tragende Funktion zu. Die beiden Jungfrauen stehen vor einer Vorlage des Gewändes, welche an der Stirnseite mit einem Pilaster belegt ist. Auch die beiden andern Säulen sind nicht ganz vorhanden, sondern nur als gewundene Halbsäulen seitlich an der Vorlage gegeneinander gestellt. Auch treten sie mit ihren frontalen Postamenten und Gebälkabschnitten so wenig in Erscheinung,

⁸⁷ Er starb 1729. Siehe Steinmann, *Ritz*, S. 37.

⁸⁸ Siehe Poeschel, *Graubünden IV*, S. 168 und 169. Mangels Angaben im Pfarrarchiv kann nichts Genaueres ermittelt werden. Poeschel, a. a. O., S. 170, nimmt an, die Fassung der Skulpturen sei original. Das kann aber von dieser merkwürdigen Mattvergoldung, die so neu erscheint und an den ganzen Gewandpartien spätgotischer Figuren in dieser Art kaum einmal gesehen wird, nicht angenommen werden. Hubert Wilm, *Die gotische Holzfigur*, 4. Aufl., Stuttgart, 1944, S. 53, nennt die Alkoholglanzvergoldung die «vornehmste Art der Vergoldung zur Zeit der Gotik», welche «fast ausschliesslich in Gebrauch war». Vergl. auch a. a. O., S. 51.

⁸⁹ Die hellblaue Marmorierung des barocken Gewändes entspricht im Gegensatz zur roten der Seitenaltäre nicht jener Fassung, welche in der Entstehungszeit des Altares an andern Altären (Gw. 8, 12, 14, 17) beobachtet werden kann, sondern jener, welche um 1750-1760 vorkommt. So an der Rokokoüberarbeitung des Hochaltars zu Accletta bei Disentis und am Hochaltar der Katharinenkapelle zu Campliun bei Trun (hier der alten Fassung entsprechend erneuert). Vergl. auch Steinmann, *Ritz*, S. 73, Anm. 37. — Ausser einigen unberufenen Übermalungen, welche leicht entfernt werden können, dürfte die barocke Fassung sich erhalten haben.

⁹⁰ Siehe Anm. 81.

dass die Figuren den Blick beherrschen. Das ganze Gebälk bricht über dem Mittelfeld als trapezförmiger Giebel empor. Ein entsprechend geschlossener Rahmen, mit einer Kette ineinandergesteckter Blumenkelche belegt, umschliesst das Altarblatt. Auf ihm repräsentieren sich eine hl. Jungfrau ohne Kennzeichen, St. Barbara und St. Dorothea ⁹¹.

Im zweiten Geschoss sind auf jeder Seite zwei Säulen einwärts zurückgestaffelt. Postamente und Gebälkabschnitte der vordern sind übereck gestellt, jene der hintern frontal gerichtet. Ein Segmentbogen verklammert die beiden Kompartimente. Das halbrund geschlossene Bild stellt den hl. Mauritius dar. Zwei kräftige Voluten setzen auf den Gesimsen über den äussern Säulen an und sind durch ein Band verbunden, das in der Mitte eine Kartusche und eine kleine Muschel trägt. Darüber erstrahlt in einem Wolkenkranz das Herz-Jesu.

Zur üppigen Dekoration gehören Reben an den Halbsäulen, Trauben und Birnen in Bündeln an den vordern Säulenpostamenten des zweiten Geschosses und, mit Akanthus verbunden, im Giebelfeld des ersten Geschosses. Mit dem typischen Rollwerk verbindet sich der Akanthus um die Kartusche und die Figurenpostamente des ersten Geschosses und in der Altarbekrönung. Die übrigen Postamente und das Gewände des zweiten Geschosses überspinnt er in zarten Spiralen, umwächst breitblättrig die Säulen dieses Geschosses und säumt, mit einer Innenborde durchzogen und einer passifloraähnlichen Blume versehen, das erste Geschoss. — Abgesehen von geringen Übermalungen von unberufener Hand hat sich die bunte Fassung in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten ⁹².

23) *Igels* (Kt. Graubünden, Glenner), Kapelle St. Sebastian, *Epistelseitiger Altar*, Abb. 199. Poeschel, Graubünden IV.

In Aufbau, Dekoration und Figurenstil stimmt er mit seinem Pendant

⁹¹ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 171, vermerkt unrichtig: «St. Magdalena, Dorothea und Katharina». Barbara steht in der Mitte mit dem Kelch in der Hand, Dorothea steht mit dem Blumenkörbchen zu ihrer Linken. Die dritte Jungfrau ist durch eine Palme nur als Märtyrin gekennzeichnet. Die hl. Katharina ist auf dem gleichen Altar plastisch dargestellt, die hl. Magdalena ebenfalls auf dem Pendantaltar (Gw. 23), was ihre nochmalige Darstellung auf dem Altarblatt allerdings nicht ausschliessen würde.

⁹² Die Fassung: Die Gewände samt Friesen und der dem Boden zugewandten Flächen des Kranzgesimses sind mit ziegelrotem Grund und gelblichen Adern marmoriert, die Säulen dunkelblau lasiert, die Trauben der Fruchtbündel und Säulenranken ebenfalls. Rotlasiert sind die Rosetten am Bildrahmen. Die Blätter der Fruchtbündel sind grün, die Birnen vergoldet. Vergoldet ist wie üblich das Reblaub um die Säulen und der Akanthus. Dagegen sind die Innenborden des Akanthus und das Rollwerk als Stengel grün gestrichen (teilweise mit unzulänglicher Farbe überstrichen). Die Gewänder der beiden untern Heiligen sind vergoldet, bei Katharina zudem mit blaulasiertem, bei der andern Heiligen mit rotlasiertem Futter versehen. Ignatius trägt unter der vergoldeten Kasel eine silberne Albe. Das Gewand des hl. Bartholomäus ist vergoldet.

(Gw. 22) restlos überein⁹³. Das Altarblatt stellt ein Pestbild dar. Als Figuren stehen im ersten Geschoss der hl. Markus⁹⁴ und die hl. Magdalena, über ihnen auf dem Gesims der hl. Valentin und der hl. Antonius. Das Altarblatt des zweiten Geschosses zeigt den hl. Georg als Drachentöter. — Die Fassung entspricht der des Pendants.

24) *Brig*, Besitz Dr. Albert Carlen, *Maria mit Kind*, Höhe 80 cm, Herkunft: Brig⁹⁵, Taf. 8.

Maria schreitet leichten Ganges einher. Auf dem linken Arm trägt sie den lächelnden Jesusknaben, in der halb ausgestreckten Rechten hielt sie ursprünglich das Szepter (es fehlt). Der kleine Mund lächelt leise, die Augen stehen unter hochgezogenen Brauen. Über den Scheitel des längsovalen Hauptes ist der Mantel als Schleier gezogen, auf welchem eine Krone sitzt. Die Haltung Marias ist frontal und majestätisch und doch anmutig gelöst. Über das leicht vorgebogene Spielbein breitet sich der Mantel beinahe faltenlos, weht aber auf der Gegenseite in launischen Schnörkeln und Überschlügen vom Körper weg. Das typische Motiv findet sich ganz ähnlich an der Rosenkranzkönigin zu Schindellegi (Gw. 3), nur flattert der Mantel bei der Briger Madonna nicht in zwei Hälften auseinander. Die einzelnen Falten wirken hart und scharfkantig, und besonders am Mantel unregelmässig und zerfahren⁹⁶. Der Jesusknabe dreht sich mit dem ganzen Körper ein wenig der Mutter zu und erhebt die Rechte zu einer rhetorischen Gebärde. Die Figur von Maria und Kind erinnert in der ganzen Erscheinung an jene von Schindellegi. Ihren Hauptaspekt bietet sie in frontaler Begegnung, besitzt aber auch reizvolle Nebenansichten. — Die Fassung wurde erneuert⁹⁷.

25) *Brig*, Besitz Dr. Albert Carlen, *Pietà*, Höhe 24,5 cm, Herkunft: Reckingen.

Die sitzende Schmerzensmutter hält auf ihrem Schoß den Leichnam des Sohnes. Mit der Rechten umfängt sie ihn um die Hüfte und hat ihm die Linke liebkosend unter eine Wange gelegt. Sie neigt das Gesicht dem zurückgesunkenen

⁹³ Bis auf den Granatapfel im Fruchtbündel der obern Säulenpostamente, welcher am evangelienseitigen Altar fehlt. Er ist auch vergoldet. Die Gewänder der Heiligen sind vergoldet. Das Gewandfutter ist bei Markus blau lasiert, bei Magdalena rot lasiert, bei Antonius schwarz. Schwarz ist auch sein Skapulier. Valentin trägt eine versilberte Albe.

⁹⁴ Der silberne Löwenkopf ruht zu Füßen des Heiligen. Poeschel, *Graubünden IV*, S. 172, bezeichnet den Heiligen wohl aus Versehen unrichtig als Bartholomäus. Dieser kommt auf dem Pendantaltar vor.

⁹⁵ Laut Mitteilung des Besitzers stammt sie ursprünglich vielleicht von Mund ob Brig. « Herr Orgelbauer Carlen brachte sie aus einem Dorf ».

⁹⁶ Auf Grund dieser Falten wäre man eher zu einer frühern Datierung geneigt.

⁹⁷ In Temperafarben. Laut Mitt. des Besitzers dürfte die Neufassung der ursprünglichen einigermassen entsprechen: Rote Tunika mit grünem Futter, blauer Mantel. Der Schleier ursprünglich wohl himmelblau lasiert auf Silber (jetzt in schmutzigem Blaugrau überstrichen).

Haupt leise zu, ohne es anzublicken. Der Oberkörper Christi ist beinahe aufgerichtet, der rechte Arm und die beiden Beine hängen schlaff herab, während die linke Hand auf dem rechten Knie ruht. Die beiden Köpfe bilden zusammen mit den Schultern und dem nach vorn gebogenen linken Ellbogen Marias eine Kompositionspyramide und verleihen der Gruppe plastische Fülle und raumschaffende Tiefe. Auch die Parallele von Marias Unterarm und Schleier, von ihrem Oberarm und der Scheitellinie der beiden Köpfe, ferner die Senkrechte durch Christi Haupt, die Hände Marias und ihr rechtes Bein zeugen von wohldurchdachter Komposition. Im ovalen Gesicht Marias und im malerisch verwehten Faltenspiel offenbart sich die Hand Sigristens deutlich. — Die einstige Fassung wurde entfernt⁹⁸. Die rechte Hand Christi ist beschädigt und seine Füße sind abgebrochen.

26) *Niederwald* (Goms), Pfarrkirche, Rosenkranzaltar, *Jesus und Johannes*, Höhe 83 cm.

Es handelt sich um die beiden Figuren neben dem Rosenkranzbild im ersten Geschoss⁹⁹. Beide Figuren weisen die typische hoheitsvolle Haltung, kleine Köpfe und schlanke Füße auf. Der Kontrapost mit dem vorgebogenen Spielbein, über dem sich der Stoff der Tunika oder des Mantels glättet, weist in dieser Art auf Sigristen. Christus trägt seinen Mantel diagonal über den Körper ähnlich wie Petrus in Oberwald (Gw. 1) und Zenbinnen (Gw. 8), Johannes ähnlich wie Maria in Schindellegi (Gw. 3). Das Gesicht des Johannes zeigt die Züge der Sigristenfamilie, und die Haare trägt er wie auf dem Hochaltar zu Hohenflüh bei der Kreuzabnahme (Gw. 2). — Die Fassung ist ursprünglich¹⁰⁰.

27) *Trun* (Kt. Graubünden, Vorderrhein), Pfarrkirche, innen über dem Portal¹⁰¹, *Immakulata*, Höhe 60 cm¹⁰² (Poeschel, Graubünden IV, Abb. 485).

Mit einer Gebärde der Ergebenheit blickt die Jungfrau zum Himmel empor und zertritt der Schlange den Kopf. Das ovale, sternenumkränzte Haupt trägt

Die Haare waren ursprünglich kastanienbraun (jetzt ungeschickt gelblich-grün überstrichen). Die Krone wechselt in roten, grünen und violetten (vorher blauen) Farben. Die Schuhe sind schwarz.

⁹⁸ Nach einer falschen Restaurierung wurde die Fassung laut Mitt. des Besitzers leider abgelaugt. Der Eigentümer besitzt eine Farbaufnahme, welche die ursprüngliche Fassung zeigt: Die Tunika war vergoldet, der Mantel rot lasiert.

⁹⁹ Über den Altaraufbau und seine Herkunft siehe « Leben und künstlerische Laufbahn » zu den Anm. 72-80.

¹⁰⁰ H. H. Pfr. A. Seematter glaubt nicht, dass der Alter je renoviert worden wäre. Die Fassung macht durchaus einen unberührten Eindruck. Die Gewänder sind vergoldet, ihr Futter ist bei Christus rot und bei Johannes rot (Tunika), bzw. grün (Mantel) lasiert.

¹⁰¹ Die Figur stand laut Mitteilung von H. H. Gion Battista Sialm vor der Renovation in der Nische einer kunstlosen Adikula im Rokokostil (nicht unter einem Baldachin) in der Sakristei. Der Sockel, auf dem die Figur jetzt steht, wurde 1951 von Maria Licht ob Trun hinzugekauft.

¹⁰² Ohne Sternenkranz gemessen. Mit diesem misst die Höhe 65 cm.

einen Schleier. Das Gesicht zeigt den typischen Ausdruck eines Sigristengesöpfes. In reicher Drapierung flattert der Mantel um den Körper. Es wäre denkbar, dass die Figur durch Bildhauer Placy Schmid nach Trun gelangte ¹⁰³. — Die Fassung ist 1951 teilweise erneuert worden ¹⁰⁴.

28) *Schlans* (Kt. Graubünden, Vorderrhein), Pfarrkirche, Hochaltar, zwei *hl. Jungfrauen* mit Reliquienbehältern in der Brust, Höhe 45 und 46 cm.

Die beiden Figuren sind durch die Gegenbewegung der auf die Reliquienkapsel zeigenden Hand und der ausbiegenden Hüfte einander zugeordnet. Die typischen Gesichter und das Faltenspiel weisen auf Sigristen. Die Hände sind wie bei der Immakulata zu Trun (Gw. 27) nicht so fein modelliert wie etwa bei den Figuren zu Schindellegi (Gw. 3). Wie die Immakulata vom benachbarten Trun sind vielleicht auch diese Figuren durch Placy Schmid hierher gelangt ¹⁰⁵. Fassung ursprünglich ¹⁰⁶?

29) *Ringgenberg* (Kt. Graubünden, Vorderrhein), Filialkirche St. Jakob und St. Christophorus ¹⁰⁷, Hochaltar, Tabernakel, *Allegorien des Glaubens* (Höhe 46 cm), *der Hoffnung und der Liebe* (Höhe 47 cm).

Auf dem stilistisch für Bildhauer Placy Schmid nachweisbaren Rokokotabernakel ¹⁰⁸ stehen die drei Figuren mit den Symbolen Kreuz, Anker und Herz in der Hand. In Gesichtsausdruck und Faltenstil bekennen sie sich zu Anton Sigristen und unterscheiden sich deutlich von den Geschöpfen des Placy Schmid.

¹⁰³ Siehe Anmerkungen 108-110.

¹⁰⁴ Laut Mitt. von H. H. Kpl. Fr. Derungs von Firma Haaga, Rorschach. Der Mantel wurde neu vergoldet, sein Futter ist grünlich. Die Vergoldung der Tunika wurde nur gereinigt, ihr Futter erscheint gräulich.

¹⁰⁵ Der Hochaltar wurde um 1760 im Rokokostil überarbeitet (vergl. Poeschel, *Graubünden IV*, S. 386). Diese Überarbeitung wird im Zusammenhang mit Placy Schmid zu behandeln sein. Damals dürften auch laut Poeschel (a. a. O.) die zwei Statuetten hinzugekommen sein. Dazu siehe Anm. 108-110.

¹⁰⁶ Silberne Tunika und vergoldeter Mantel.

¹⁰⁷ Die Kirche gehört zur nahen Mutterkirche zu Trun. Siehe Poeschel, *Graubünden IV*, S. 442-444.

¹⁰⁸ Im Aufbau zeigt er zusammen mit der Rokokoüberarbeitung des Hochaltars der Pfarrkirche Trun eine nächste Verwandtschaft zu dem von Placy Schmid 1761 signierten Hochaltar in der Pfarrkirche zu Ernen (Goms). (Siehe «Leben und künstlerische Laufbahn», Anm. 60). An allen drei Werken kommen die ganz ähnlichen Säulen vor. Diese tragen an ihren Schäften Gehänge und Beschläge aus kleinen Kartuschen, Roccaillen und Blumen. Charakteristisch sind vor allem die Gesichter der Engelsköpfe. Wie in Ernen über der Mittelnische und am Gebälk in Trun haben sich auch am Tabernakel von Ringgenberg drei Köpfchen zu einer Gruppe zusammengeschlossen. — Die Rokokoüberarbeitung des Truner Hochaltars wurde ziemlich sicher um 1766 vorgenommen. Die Protokolle sprechen vom Beschluss einer Neuvergoldung in diesem Jahr (P. A. Vincenz, *Historia della vischnaunca de Trun*, Separatdruck aus den *Annalas della Societad retoromontscha*, Annada LIIII, Ilanz, 1940, S. 29). Laut Ehebuch von Trun heiratete der Witwer Placidus Schmid von Disentis am 17. Juli 1769 in Trun. Dies lässt vermuten, dass er seine Bekanntschaft während seiner Tätigkeit in Trun gemacht hat. So treffen sich stilistische Kriterien und historische Indizien. Es lag auf der Hand, dass die nahe gelegene Filialkirche Ringgenberg den neuen Tabernakel beim Bildhauer des neugestalteten Hochaltars der Pfarrkirche bestellte.



Votivbild zu Camp bei Vals.
Inschrift: «*Vott: Antoni Sigerist aus dem Vallis 1739*».



Oberwald, Pfarrkirche, Taufbrunnen, 1725.



Hohenflüh, Hochaltar, 1732.



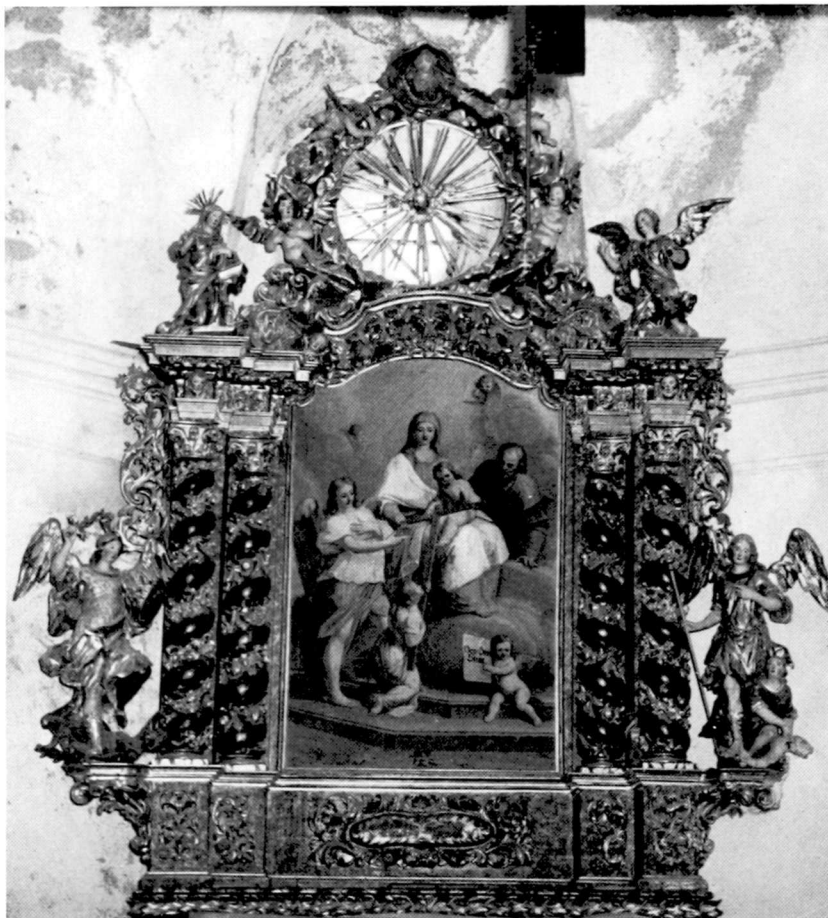
Schindellegi, Pfarrkirche,
Rosenkranzaltar aus Obersaxen, 1741.



Schindellegi, Pfarrkirche, Rosenkranzaltar,
Hl. Katharina von Siena.



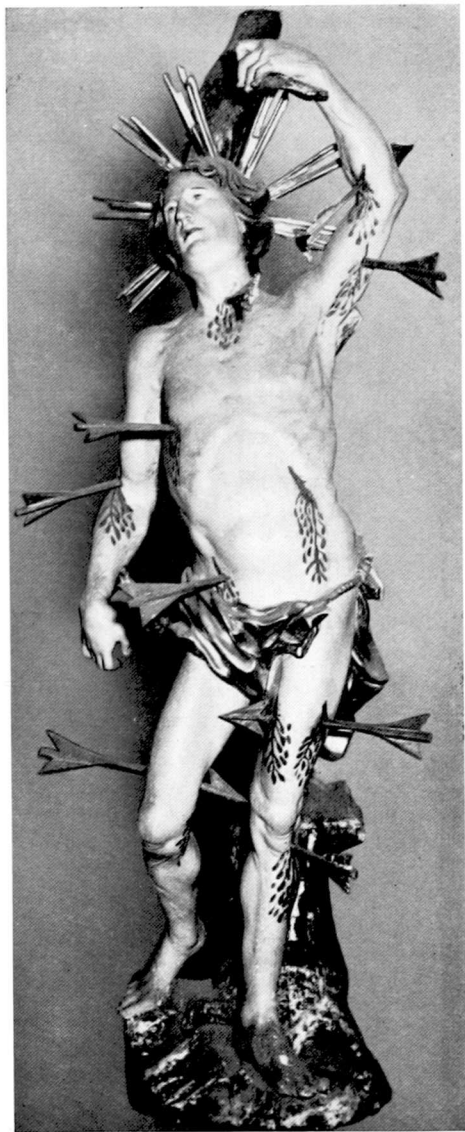
Ritzingen, St. Anna-Kapelle, Altar, um 1732.



Törbel - Imfeld, Kapellenaltar, 1734.



Randa, Pfarrkirche, hl. Sebastian des Hochaltars.



Zenbinnen, hl. Sebastian des Kapellenaltars.



Brig, Privatbesitz Dr. Albert Carlen, Maria mit Kind.

Ihre Verwandtschaft zu den Figuren in der Mutterkirche Trun (Gw. 27) und im benachbarten Schlans (Gw. 28) ist auffällig. Da der Tabernakel selbst erst etwa um 1766 entstanden sein dürfte¹⁰⁹, kann die Verwendung von Sigristenfiguren nur in der Annahme eine Erklärung finden, Placy Schmid habe sie anlässlich seiner nachgewiesenen Mitarbeit oder seiner sehr wahrscheinlichen Lehr- oder Gesellenzeit bei Anton Sigristen von diesem erhalten und dann verwendet¹¹⁰. — Die Fassung wurde 1923 und wieder 1929-1930 erneuert¹¹¹.

30) *Binn* (Goms), Pfarrkirche, *Petrusaltar*.

Das Weihedatum 1745¹¹² veranlasst seine Anordnung an diesem Platz, obwohl er, wie analoge Beispiele zeigen¹¹³, auch früher entstanden sein kann. Der Aufbau besteht aus einer zweigeschossigen Säulenarchitektur. Im ersten Geschoss sind auf jeder Seite zwei mit züngelndem Akanthus umrankte Spiralsäulen bei schwach übereck gestellten Postamenten und Gebälkabschnitten auswärts zurückgestuft. Das Kranzgesims ist als doppelt geschweiffter Giebel über das Mittelfeld hinweggeführt, während Fries und Architrav durch den mehrfach geschweiften Rahmenabschluss des Altarblattes gesprengt werden. Dieses stellt den hl. Petrus auf Wolken sitzend und von Engeln umgeben dar. Auf dem Gesims über den innern Säulen sitzt je ein Kinderengel.

Im zweiten Geschoss sind je zwei mit flächigem Akanthus¹¹⁴ umwundene Spiralsäulen einwärts nach hinten gestaffelt. Postamente und Gebälkabschnitte der beiden vordern Säulen sind ein wenig, jene der beiden hintern stärker übereck gestellt, so dass sie einwärts in stumpfem Winkel aufeinanderstossen. Über dem Mittelfeld wurde das Kranzgesims durch den dreipassbogigen Rahmenab-

¹⁰⁹ Poeschel, *Graubünden IV*, S. 443, datiert ihn um 1760. Aus den in Anm. 108 angeführten Gründen rücken wir ihn in die Nähe der Rokokobearbeitung des Truner Hochaltars um 1766.

¹¹⁰ Siehe «Leben und künstlerische Laufbahn» zu den Anmerkungen 51-70. Dazu Gw. 3 und 19. — Da die drei Figuren und der Tabernakel aufeinander abgestimmt sind, dürften sie miteinander hiergekommen sein. Man kann sich nicht recht vorstellen, dass diese drei kleinen Figuren früher von Anton Sigristen extra bestellt worden wären.

¹¹¹ Laut Mitt. von H. H. Kaplan F. Maissen fand 1923 eine erste, offenbar schlechte Vergoldung statt. Laut Mitt. von Firma Xaver Stöckli, Stans, 1929-1930 neu gefasst.

¹¹² Datum auf der Kartusche. Wenn nichts weiteres vermerkt ist, muss man annehmen, es handle sich um Weihedaten. So steht auf der Kartusche des Altars der Hl. Familie im Ritzingerfeld die Jahrzahl 1709, während bei der Signatur die Jahrzahl 1691 steht. Beim Sebastiansaltar in Naters ist das Datum der Entstehung 1696 aus dem Holz herausgeschnitten, das Datum der urkundlich überlieferten Altarweihe aber auf die Kartusche gemalt. Über den gegenteiligen Fall siehe Gw. 13 (Gamsen), Anm. 41. Zur ganzen Frage siehe Steinmann, *Ritz*, S. 75 f. — Die Kompliziertheit des Aufbaus und sein Achsenreichtum, besonders im zweiten Geschoss, ferner die eigentümliche Giebelbildung rechtfertigen eine späte Datierung.

¹¹³ Siehe Anm. 112.

¹¹⁴ Wie im zweiten Geschoss des Hochaltars zu Hohenflüh (Gw. 2), zu Randa (Gw. 9), Ritzingen (Gw. 12), Gamsen (Gw. 13), Vals (Gw. 17) und an den Altären zu Igels (Gw. 21, 22, 23).

schluss des Altarblattes mit der Darstellung der Hl. Familie ¹¹⁵ gleichsam empor-
gesprengt. Dort schweift es zu einem nach aussen verdickten und in Tierköpfen
endenden Giebel empor. In seiner Mitte erhebt sich eine polygonale Konsole
mit der Figur des hl. Johannes des Täufers ¹¹⁶. Über den Gebälkabschnitten der
äussern Säulen kauert je eine Halbfigur eines Kinderengels ¹¹⁷. Auf seitlich
vom Geschoss abstehenden, geschweiften Konsolen über den Säulen des ersten
Geschosses wachen zwei, jetzt wie die übrigen Figuren unrichtig aufgestellte
Figuren, ein junger Mann mit blosser Mantel über dem nackten Körper (Seba-
stian ?) und der hl. Johannes Evangelist ¹¹⁸. Ausser an den Säulen rankt der
Akanthus an den äussern Flanken der Geschosse empor, überwächst in zarten
Spiralen Leuchterbank, Säulenpostamente und Friesabschnitte des ersten Ge-
schosses, sprüht seitlich der Figurenkonsole des Giebels empor, verbindet sich
darunter mit einer Muschel und rahmt mit Rollwerk kombiniert die Kartusche
der Sockelzone in beiden Geschossen. Trauben hängen an den innern Säulen-
postamenten des zweiten Geschosses, und seitlich des obern Altarblattes hängt je
eine Kette ineinandergesteckter Blumenkelche herab. — Der Altar wurde 1920
schlecht gefasst ¹¹⁹.

31) *Sitten*, Bischöfliche Hauskapelle, Petrusaltar (?), *hl. Sebastian*, Höhe 95 cm,
hl. Michael, *Schutzengel* (Kind neu ergänzt), Höhe 55 cm, *Engelskopf* unter
der Figurenkonsole des hl. Sebastian, *Zieraten* an der Leuchterbank. Der Altar
wurde aus Teilen verschiedener Altäre aus der alten Pfarrkirche von Fiesch
(Neubau 1884) ¹²⁰ 1939 zusammengesetzt ¹²¹. Der hl Sebastian gleicht in der
Körperbeschaffenheit, Haltung, Bewegung und Faltung des Lententuches den
gleichnamigen Figuren von Zenbinnen und Randa (Gw. 8 und 9, Taf. 7) sozu-
sagen restlos. Nur ist der hl. Sebastian von Fiesch im Verhältnis zu jenen be-

¹¹⁵ Sowohl dieses Bild als das des ersten Geschosses sind barock und gemahnen in
der Malweise wiederum an die barocken Gemälde von Zeneggen, Simplon, Zenbinnen und
Gamsen (Gw. 4-8 und 13).

¹¹⁶ Er steht offensichtlich an der falschen Stelle. Der Grösse nach ist er das Pendant
zum hl. Johannes Evangelist an der Flanke des zweiten Geschosses. Der Täufer gehört an die
Stelle des Evangelisten, und dieser auf die andere Seite. Bei der gegenwärtigen Aufstellung
dreht sich nämlich der Evangelist vom Altare weg nach aussen, was aller Gewohnheit wider-
spricht. Der junge Mann, der dem Evangelisten gegenüber steht, gehört folglich auf den
Giebel.

¹¹⁷ Auch sie müssten ihren Platz miteinander vertauschen, so dass sie sich einwärts
neigen und so den ideellen Giebel bilden.

¹¹⁸ Siehe Anmerkung 116.

¹¹⁹ Das Datum dieser « Renovation » steht neben dem Weihedatum auf der Kartusche.
Die Säulenschäfte wurden weiss gestrichen ! Das Gewände ist in hellen Tönen monochrom
gehalten.

¹²⁰ Mitt. von H. H. Dekan A. Briw, Fiesch.

¹²¹ Mitt. von H. H. Dr. Hans Anton von Roten. Ihm verdanke ich den Hinweis auf
diesen Altar, der mir erst nach der Ausarbeitung des Manuskripts bekannt geworden ist.
Deshalb seine Einordnung an dieser Stelle.

züglich des Gegenspieles von Armen und Füßen genau seitenverkehrt gegeben, auch schwingt die S-Kurve des Körpers bei ihm noch sanfter als bei jenem zu Randa. Die Figur dürfte im Jahre 1725 entstanden sein, da im Oktober dieses Jahres die Anwesenheit des «Meisters und Bildhauers Anton Sigristen» in Fiesch durch das Taufbuch bezeugt ist¹²². Zu dieser Zeit dürften auch die übrigen Fragmente entstanden sein. Die beiden grossen Engel erinnern in ihren Köpfen und Frisuren an die Engelsköpfe des Taufbeckens zu Oberwald (Gw. 1). Die Zieraten, ein an einer Draperie aufgehängtes Fruchtbündel und je eine kleine Kartusche zwischen Akanthusranken und Rollwerk sind besonders charakteristisch¹²³. Ob Figuren und Ornamente von einem einzigen Altar stammen und wie dieser ausgesehen hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Vermutlich handelte es sich um einen Sebastiansaltar. — Die Fassung ist vollständig erneuert¹²⁴.

¹²² Pfr.-A. Fiesch, Taufbuch G 3: «Anno 1725 die vero 27 octobris baptizata est Anna Maria filia legitima hon. Joannis Perren et mod. Mariae Mangold conjugum. Patrinis assist. Magistro Antonio Sigristen sculptore...» (Mitt. von H. H. Dekan A. Briw).

¹²³ Ähnliche Motive, Blumen mit Draperien und kleine Kartuschen mit Akanthus, befinden sich an den geraden Säulen des Skapulieraltars zu Zeneggen (Gw. 4), also auch einem Frühwerk.

¹²⁴ Mitt. von Dr. A. Donnet.

E. Auszuscheidende Werke

Dazu gehören der bisher Anton Sigristen zugeschriebene *Hochaltar* zu *Schindellegi* (Birchler, Schwyz I, Abb. 321), welcher archivalisch nachweisbar vom Disentiser Bildhauer Placidus Schmid geschnitzt worden ist¹, ferner die *Figuren* des *Josefsaltars* zu *Schindellegi*, welche im Stil mit denen des Hochaltars und den übrigen gesicherten Werken des Placidus Schmid übereinstimmen². Der Unterschied des Figurenstils von Anton Sigristen und Placidus Schmid springt vor allem in den Engelsköpfen in die Augen und lässt sich bei den drei Altären zu *Schindellegi* besonders gut nebeneinander verfolgen: bei Sigristen die ovalen, duftig gelockten Köpfe und geistvollen, beinahe schalkhaften Kindergesichter voll Liebreiz und Anmut, bei Schmid die breiten und flachen, im Ausdruck etwas stumpfen und gröbern Gesichter ohne anziehende Schönheit.

¹ Siehe Gw. 3, Anm. 44. (Wortlaut des Bildhauervertrages von Seth, welcher den Hinweis enthält). Vergl. auch «Leben und künstlerische Laufbahn» zu den Anmerkungen 51-62.

² Siehe Hinweise in Anm. 1, ferner Gw. 19.

F. Ein unsicheres Werk

Grenziols (Bezirk Östlich-Raron), Pfarrkirche, *Kreuzaltar*.

Er besteht aus einem Säulengeschoss, in welchem zwei gewundene, mit Reben umrankte Säulen vor einem Gewände einwärts nach hinten gestuft sind. Säulenpostamente und Gebälkabschnitte sind frontal gestellt. Auf den äussern Gebälkabschnitten setzen doppelt geschweifte Giebelstücke an. Zwischen ihnen türmt sich mit Ansatz auf den innern Gebälkabschnitten ein reicher Volutengiebel empor, welcher die beiden Säulenkompartimente zusammenhält. Zwei kräftige Voluten, aus welchen Akanthus spriest, tragen eine mit dem Schinerwappen¹ geziert Rollwerkkartusche, welche mit einer Muschel und einer Krone bekrönt ist. Im Mittelfeld ragt ein Kreuz über die gesprengte Gebälkzone in den Giebel hinein. Nur das Herz Jesu im Strahlenkranz, die Hände und Füße ohne Leib sind an das Kreuz geheftet. Unter den Querarmen schweben zwei Engelsjünglinge und weisen auf das Herz Jesu. Zwei kleinere und viel derbere Engel halten sich zu Füßen des Kreuzes auf. In der Sockelzone ist die Beweinung Christi durch Maria und zwei andere Frauen ebenfalls plastisch dargestellt. Vor den beiden äussern Säulen stehen auf vorkragenden Konsolen, welche mittels Rollwerk auf zarte Engelsköpfchen abgestützt sind, je eine Heilige, St. Helena mit dem Kreuz und eine andere hl. Frau mit Nägeln in der Hand. Die Seitenranken des Geschosses bestehen aus etwas stumpfem Akanthus und einer Innenborde. An den äussern Säulenpostamenten wächst ebenfalls Akanthus. Dagegen hängen an den innern Postamenten Fruchtbündel und Akanthusblätter von einer vorkragenden, jedoch unbelasteten Konsole herab.

Der Altar steht in nächster Verwandtschaft zum Werk des Anton Sigristen. Das Säulengeschoss mit dem atektonischen Giebel, die gesamte Dekoration und die Figurenkonsolen finden sich in dieser Art sonst nur bei Anton Sigristen und weisen auf ihn ähnlich wie Aufbau und Dekoration des ersten Geschosses beim Josefsaltar zu Schindellegi (Gw. 19). Nicht eindeutig ist dagegen der Eindruck bei den Figuren. Die grossen Engel beim Kreuz, die hl. Frau mit den Nägeln können in Anbetracht der kleinen Köpfe, der schlanken Glieder und des typischen Gesichtsausdruckes ohne weiteres Geschöpfe des Anton Sigristen sein. Nur die feinteilige Faltenriefelung, besonders am Gewand der hl. Frau auf der Epistelseite, wirkt für Sigristen im allgemeinen ungewohnt, obwohl sie sich auch an den Rücken der Leuchterengel zu Hohenflüh findet (Gw. 2). Auch der reizende Engelskopf an der evangelienseitigen Figurenkonsole ist unverkennbar und hat mit seinen emporgeschlitzten Augen einen Zwillingsbruder an der entsprechenden Figurenkonsole des epistelseitigen Altars zu Igels (Gw. 23). Dagegen zeigt der Engelskopf an der Konsole der Epistelseite im Verhältnis zu seinem zarteren Gefährten einen maskenhaften Ausdruck und kompakteres Haar, und

¹ *Walliser Wappenbuch*, S. 234-236, Taf. 4.

bekannt sich nicht ausgesprochen zur Familie des Meisters Sigristen. Noch weniger die hl. Helena. Sie besitzt im Verhältnis zu ihrer Partnerin ein unschönes, etwas plattes Antlitz mit stumpfem Blick und gepresstem Mund und gröbere Haarwellen. Die Körperproportionen stimmen überein, nur ist der Kopf bei Helena etwas grösser. Auffallend ungekonnt wirkt der Faltenwurf. Kleinteilig wie bei der Partnerin, erscheint er unorganisch und hölzern, während bei jener die Falten geschmeidig fließen. Beide Frauen aber stellen das Spielbein unbeholden hin, und der Stoff glättet sich über dem leicht vorgebeugten Knie nicht, wie es bei den Sigristenfiguren zu geschehen pflegt. Bezüglich des Faltenwurfs gilt Ähnliches für die Beweinungsgruppe. Während die Frau zu Häupten Christi im Ausdruck der hl. Helena gleicht, nähern sich die übrigen Gesichter mehr dem Ausdruck der Sigristenfamilie. Ohne jeglichen Zweifel scheiden die beiden derben Engel mit den breiten und groben Gesichtern und den un gelenkten Bewegungen zu Füßen des Kreuzes aus dem Werke Sigristens aus. Durch die Haartracht und teilweise auch durch den Gesichtsausdruck stehen sie der hl. Helena nahe.

So lassen sich in den Figuren deutlich mindestens zwei Hände unterscheiden, eine mit jener Sigristens nicht zu verwechselnde und eine zweite, welche mit jener Sigristens vielleicht identisch ist, oder unter Sigristens unmittelbarer Leitung arbeitete. Daraus und aus Architektur und Dekoration zu schliessen, dürfte der Altar in der Werkstatt Sigristens entstanden sein.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	195
Leben und künstlerische Laufbahn	197
Stil und Gesamtwerk	215
A. Drei archivalisch gesicherte Werke und ihr Stil	215
B. Der Stil	230
C. Das Werkmaterial und die Fassung	236
D. Die übrigen Werke Anton Sigristens	237
E. Auszuscheidende Werke	267
F. Ein unsicheres Werk	268
